غیر مطبوعہ معیاری تحریروں کا کتابی سلسلہ

ایڈیٹر:
ابوالکلام قاسمی

اسسٹنٹ ایڈیٹر:
عقیل احمد صدیقی
دردانہ قاسمی



قیمت: پندرہ روپے۔
غیر ممالک سے: دس ڈالر۔



پتہ:
ایڈیٹر، افکار، ۳، قادر مارکیٹ جیل روڈ، علی گڑھ
(۲۰۲۰۰۱)

قیمت : پندرہ ۱۵ روپے
ڈی لکس ایڈیشن : تیس ۳۰ روپے

ملنے کے پتے :
۱- مکتبہ جامعہ لمیٹڈ ، جامعہ نگر ، نئی دہلی
" ——— علی گڑھ
" ——— بمبئی
۲- ایجوکیشنل بک ہاؤس ، مسلم یونیورسٹی مارکیٹ ، علی گڑھ

# ترتیب

## عالمِ آشوب ۸ تا ۴۰



## تنقید ۴۱ تا ۱۳۰



## شاعری ۱۳۱ تا ۱۶۸

## افسانے ۱۶۹ تا ۱۹۲



## مباحث ۱۹۳ تا ۲۲۱

موضوع: تنقید سے تخلیقی فنکاروں کی توقعات



## قدر و قیمت (تبصرے) ۲۲۲ تا ۲۵۳

# حرفِ انکار

'انکار' کے پچھلے شمارے میں ہم نے اپنے زمانے کے ادب کو عام انسانی صورتِ حال کے سیاق وسباق میں رکھ کر دیکھنے کی کوشش کی تھی۔ اسی سلسلے کو آگے بڑھاتے ہوئے کیوں نہ زندگی کے مختلف مظاہر اور ذاتی احساسات و ادراکات سے کٹ کر اظہار پانے والی ادبی تحریروں پر غور وخوض کی دعوت دی جائے ـــــ آج شاعری اور افسانے کے نام پر جو نگارشات ہمارے سامنے آرہی ہیں، ان کو اگر آپ اس زاویۂ نظر سے دیکھیں کہ آج کی تخلیقات کا ہماری داخلی اور خارجی زندگی سے کیا رشتہ ہے؟ تو آپ کو خاصی مایوسی اور بے اطمنانی ہوگی ـــــ مخصوص موضوعات کی تکرار، اظہار کی یکسانیت، اسالیب کی یک رنگی اور اسٹیریو ٹائپ تخلیقات کی بہتات اس شبہ کو مزید تقویت پہنچاتی ہے کہ ہمارا ادب تخلیق کار کے ذاتی تجربے، انفرادی طرزِ احساس، اور مابہ الامتیاز خصوصیات سے عموماً محروم دکھائی دیتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں اس کا مطلب یہ ہے کہ ہم یا تو کسی جنت الحمقاء میں بیٹھے اطراف وجوانب میں پھیلی ہوئی زندگی سے رابطے کی ضرورت محسوس ہی نہیں کرتے یا پھر اگر ہم کائنات میں اپنی شمولیت کا احساس رکھتے ہیں تو اپنے انفرادی تجربے کے اظہار کا حوصلہ نہیں رکھتے ـــــ یہی سبب ہے کہ ہم مدتوں اپنے آپ سے جھوٹ بولتے رہتے ہیں، خود اپنی ذات کو دھوکہ دیتے رہتے ہیں اور اپنی خارجی زندگی، داخلی واردات اور تخلیقی اظہار، تینوں میں کوئی ہم آہنگی قائم نہیں کر پاتے ـــــ ظاہر ہے کہ یہ وہ خود فریبی ہے جس میں فنی بد دیانتی، جرأت کی کمی اور رسمی باتوں کو دہراتے رہنے پر قانع رہنا ـــــ سب کچھ شامل ہے۔

اس میں کوئی شک نہیں کہ اردو زبان آج بھی کلاسیکی بنیادوں اور اجتماعی قدروں

کی زبان ہے۔ اس زبان میں وہ تبدیلیاں ہنوز رونما نہیں ہوئیں جو زبان کے بنے بنائے ڈھانچے کو انتشار کی حد تک متاثر کرتیں۔ یہ عین ممکن تھا کہ اس قسم کی لسانی شکست و ریخت کے طفیل اُردو زبان کو جدید ترین زندگی اور اس کے تقاضوں کے اظہار کا آہنگ میسر آجاتا۔ لائقِ صد تحسین ہیں گزشتہ بیس بائیس برسوں میں سامنے آنے والے وہ جدید تخلیق کار جنھوں نے اس محاذ پر سخت جدوجہد کی تھی۔ اسی جدوجہد کا نتیجہ تھا کہ چند برس کے عرصے میں نئی لسانی تشکیلات نئے ہیئتی تجربات اور متنوع اسالیبِ اظہار کے بے شمار نمونے سامنے آئے۔ مگر گزشتہ چند سال میں ہم جس توازن، اعتدال اور میانہ روی کے مرض میں مبتلا ہوئے ہیں اس سے جدید تخلیق کاروں کی جانفشانی کے سلسلے کو آگے بڑھانے کے بجائے ادبی رجعت پسندی کے رویہ کو فروغ ملا ہے۔ نتیجہ یہ نکلا کہ ایک بار پھر اس قسم کی یکساں اور ہم آہنگ تحریریں شائع ہو رہی ہیں جیسی تحریریں ترقی پسندی کے دورِ عروج میں عام ہو گئی تھیں۔

زبان کے بنے بنائے ڈھانچے پر قناعت کرنے اور اپنے ذاتی تجربے کے اظہار سے انصاف نہ کر پانے کے نتائج کس حد تک مضر اور دور رس ہو سکتے ہیں اس کا اندازہ ذیل کے اخذ کردہ نتائج سے لگایا جا سکتا ہے۔

۱۔ ہمارا تخلیقی ادب بڑی حد تک ذاتی بصیرت سے عاری اور اجتماعی پسند و ناپسندیدگی کا تابع ہو کر رہ گیا ہے۔

۲۔ انفرادیت اور داخلی آنچ کے فقدان کے سبب پرانا لسانی ڈھانچہ اور مروجہ اسالیبِ اظہار ہماری تخلیقی ضرورت بہ آسانی پوری کر دیتے ہیں، سو ہم بنے بنائے سانچوں میں بزعم خود کارنامے انجام دیتے رہتے ہیں۔ ہم یہ سوچنے کی زحمت تک نہیں کرتے کہ اس عمل میں ہم نہ صرف یہ کہ اپنے ادبی سرمایے پر کوئی اضافہ نہیں پاتے بلکہ اپنے آپ کو بھی فریب دیتے ہیں — اگر ہم دوسروں سے الگ اپنا کوئی وجود رکھتے ہیں تو فطری طور پر واردات اور تجربات پر ہمارا ردعمل بھی دوسروں سے مختلف ہو گا۔ پھر از کار رفتہ مضامین اور کہنہ اسالیبِ اظہار، بھلا کب تک ہمارے کام آ سکتے ہیں۔

۳۔ انفرادیت کے فقدان کی وجہ سے ہماری آواز دوسری آوازوں کے ہجوم میں گم ہو گئی ہے اور ہمارا افسانہ یا ہماری شاعری ہماری اپنی شناخت نہیں بن پاتی۔ جب تخلیق ہی اپنی مخصوص پہچان سے عاری ہو تو ناقدری کا گلہ تنقید سے کرنا کیونکر حق بجانب

ہو سکتا ہے؟

۴۔ کلیشے کا استعمال کثرت سے ہونے لگا ہے اور لکھنے والوں کو یہ خیال تک نہیں گزرتا کہ وہ الفاظ، جو کثرتِ استعمال اور تعینِ معنی کے سبب کُند اور بے دھار ہو چکے ہیں اُن سے کوئی نیا جہانِ معنی پیدا کرنا ممکن نہیں ہو سکتا۔

یہ تو تھیں تخلیقی ادب کی باتیں۔ ادھر عام طور پر جو تنقید لکھی جا رہی ہے اُس کا معاملہ بھی بہت زیادہ مختلف نہیں ہے۔ ادبی تنقید کا بنیادی فریضہ قدر و قیمت کا تعین ضرور ہے۔ مگر تنقید نگار کا تخلیقی مزاج اور ذوقِ سلیم، تعینِ قدر کے اصول سے کہیں زیادہ تنقید کے لئے ناگزیر ہوتا ہے۔ چند معتبر نقادوں کے استثناء کے ساتھ ہمارے اکثر نقاد تنقید کے مشرقی اور مغربی اصولوں سے واجبی سی واقفیت تو ضرور حاصل کر لیتے ہیں مگر اپنی زندگی، اپنے زمانے اور اپنی ادبی صورتِ حال کے تناظر میں ان کی پرکھ کئے بغیر دھڑلے سے انھیں تخلیقات پر چسپاں کرتے رہتے ہیں —— اس طرح آج تنقید نگاری نہ صرف بد مذاقی کی آئینہ دار ہو کر رہ گئی ہے بلکہ اُس تخلیق تک سے کوئی صحت مند رابطہ نہیں رکھتی جو اس کا موضوعِ بحث ہوتی ہے۔ چہ جائے کہ تنقید، تخلیق کی قدر و قیمت متعین کرنے کا فریضہ انجام دے۔

اس لئے ضرورت ہے ایسے 'انکار' کی جو ادب اور ادیب کی سطحیت، منافقت اور خود فریبی کے روز افزوں فروغ پر خطِ تنسیخ کھینچے اور ضرورت ہے اس بات پر اصرار کی کہ تخلیقی تجربہ اور اس کا اظہار، زندگی اور تخلیق کار کی ذات سے وابستہ رہ کر ہی ادبی تخلیق کا اعتبار حاصل کر سکتا ہے۔ اس لئے کہ ذات کے حوالے کے بغیر کائنات بھی ایک مجرد حقیقت کے علاوہ کچھ نہیں۔

ابوالکلام قاسمی

# قید خانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے

## (عالم آشوب)

قرۃ العین حیدر

# قید خانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے

(عالم آشوب)

وہ آہنی الماریوں میں دراز تھے۔ تلے اوپر۔ جس طرح اخبارات کے دفتروں کے اندرونی نیم تاریک سیلے ہوئے کمروں اور گوداموں کی کھلی آہنی الماریوں میں OBITS کے گرد آلود فائل۔ اوپر تلے کولڈ پرنٹ کے سرد ابے بیرونی دفاتر زندگی کی چہل پہل اور روشنی سے معمور۔ دریچوں سے جھانکتا سورج۔ ٹیلی پرنٹر سے متواتر نکلتا ربن بے تحاشا سڑائے موت کی مسلسل خبروں سے پُر۔ کولڈ پرنٹ کی چند سطروں میں منتقل ہو کر چھپنے والے وہ نیوز آئٹم آہنی الماریوں میں سرد نثر مئی فرش پر قطار اندر قطار پھول ہیں صحرائیں یا بریاں سوری یا مُردے قطار اندر قطار۔ جرنیلی یونیفارموں پیرس کے سلے سوٹوں میں بوٹوں سمیت سرد۔ چند ماہ قبل جب ۱۴۰۰ھ کا چاند طلوع ہوا تھا۔ سان فرانسسکو میں مہ ناز اپنے ساتھیوں کے ساتھ صبح صبح JOGGING کر کے لوٹتی اور بریکفاسٹ کے ساتھ ساتھ وہ ٹیپ عقیدت سے سنتی جاتی جو وہ پیرس سے لائی تھی۔ وہ سر پہ اسکارف باندھنے لگی تھی اور ڈسکو کے بجائے شام کو اب نمازیں پڑھتی تھی۔

"تو و عز و جاہِ سکندری من و رسم و راہِ قلندری"

کیسٹ بدلتے ہوئے وہ زور سے للکارتی۔

تخت سے تختہ نگاہِ مردِ مومن

نیو یارک میں بار بار اوالٹرز سے سوالات کا جواب دیتا نیا جواں سال وزیر ٹیلی ویژن اسکرین پر متبسم۔ نازاں۔

بدل جاتی ہیں تقدیریں۔ مقدمے کے فوراً بعد ایک سپاہی آگے بڑھا۔ اس کی آنکھوں پر سیاہ پٹی باندھ کر ــــ جو کوئے یار سے آئے تو ــــ

مقدمہ چلائے جانے سے لے کر فیصلہ سنائے جانے سے لے کر آنکھوں پہ سیاہ پٹی باندھنے سے لے کر زیر دیوار کھڑا کر کے گولی کا نشانہ بنائے جانے کے لمحے تک کے چند گھنٹوں یا چند دنوں کی کیفیت کا بیان مختصر الفاظ میں کرو۔ رواں تبصرہ۔ مختصر الفاظ میں۔ دس نمبر کا سوال۔

خود اعتمادی سے بار بار آوالٹرز کے سوالوں کا جواب دیتا۔ نازاں، متبسم۔ بدل جاتی ہیں تقدیریں۔ چار دن سے شیو نہیں کیا "عدالت" کے سامنے بھونچکا سرنگوں۔ آنکھوں پر سیاہ پٹی کا منتظر۔ ان تینوں کے بھی پرے کچھ وہ بھی دیکھا یہ بھی

بار بار آوالٹرز خندہ زن خندہ زن۔ زیر دیوار۔ گولیوں کی باڑھ۔ سرد اپے میں سرد۔

سر دخاک سر دپھاوڑے اپنی قبریں کھودتے مردوزن مردوزن (بروزن خندہ زن خندہ زن)



آہ کرنے کا سبب پوچھا تو
نشانہ باندھے بندوقچی
آہ کرنے کا سبب پوچھا تو
کاؤنٹ ڈاون۔ دس۔ نو۔ آٹھ۔ سات۔ چھ

السلام علیکم یا اہل القبور۔ کھود لیں قبریں؟ تو آئیے قطار میں لگ جائیے۔ ایک ہی صف میں کھڑے ہو گئے۔ لائن سے۔ لائن سے۔ کیو مت توڑئیے جناب۔ یہاں اس میز سے ایک ایک سیاہ پٹی لیتے جائیے اور اپنی آنکھوں پر باندھتے جائیے۔ ان تینوں کے بھی پرے کچھ لائن سے "زمین پر فساد پھیلانے والے" اور "منافقین" اور "مرتد" اور "زندیق" سب ایک طرف۔ عورتیں اور لڑکیاں دوسری طرف۔

آہ کرنے کا سبب پوچھا تو شرمانے لگے۔ تازیانوں کے نشاں۔ سب اس قطار میں آجائیں جلدی جلدی۔ افراتفری نہیں سستی نہیں یہ ڈسپلن۔ سبب پوچھا تو تازیانوں کے نشاں پشت پہ دکھلانے لگے۔ بولی وہ کون سے عصیاں پہ ملی یہ تعزیر۔ رو کے فرمایا گناہ کچھ بھی نہیں بے تقصیر سلیقے سے۔ پھاوڑے قرینے سے رکھ دیجئے۔ دوسرے آرہے ہیں۔ کچھ کفن کے لئے ہمراہ نہیں لایا ہوں۔ باپ کو چھوڑ کر بے گور و کفن آیا ہوں۔

فکر مت۔ کفن سرکاری ملتے ہیں۔ تشریف لائیے یہ پوترا بھوں کی خاک ہے۔ اس پر آپ
کی کھودی ہوئی قبریں آپ کی منتظر ہیں منھ پھاڑے۔ گولیوں کی باڑھ۔ گرم خاک، سرخ خاک۔
سرد خاک۔ بر فپوش گورستان۔ ان تودہ ہائے خاک گے گرد لالہ کے پھول کھلیں گے؟

جناب تودہ کا کیا ذکر تھا؟

بہار آمد نگار، آمد نگار آمد ــــ

شروع شروع میں ان تصاویر دیکھ کر دھکا سا لگا تھا۔ وہ جو انصاف کرنے آئے
تھے وہ بھی

ET TU ــــ

جواباً مہ ناز غضبناک ہوئی۔ تم مخالفوں میں سے ہو۔ ایجنٹ۔

دنیا میں صرف دو گروہ ہیں۔ موافق اور مخالف۔

مخالفین واجب القتل ہیں

اب عادت سی ہو گئی ہے ان تصویروں اور خبروں کی عادت ہو گئی ہے۔ فسادات
اور قتل عام اور اجتماعی سزائے موت کی خبروں کی عادت ہو گئی ہے۔ قحط زدہ بچوں، بمباری
اور فسادوں اور جنگوں میں کٹے پھٹے، اعضاء سے محروم اندھے بچوں کی تصویروں کی عادت
ہو گئی ہے۔ "یہ بچہ کس کا بچہ ہے" اور "فلسطینی بچے کی لوری" جیسی دل دوز نظمیں
بے اثر ہو چکیں۔ بندہ بشر عادت کا پتلا ہے۔

پھانسی سے لٹکتی لاشوں کی تصویروں کی بھی عادت

وہ تصاویر جن کا آپ نے ذکر کیا مندرجہ بالا سطور میں۔ وہ سچی ہیں لیکن موخر الذکر
تصاویر اور خبریں سفید جھوٹ۔ جعلی۔ فرضی۔ افترا۔ بہتان۔ مغرب کا جھوٹا پروپگنڈا
آپ شیطان کی ایجنٹ ہیں۔

اس مشہور سائنس داں نے ایک بار بڑے چاؤ سے اپنے پوتوں پوتیوں کی تصاویر
دکھلائی تھیں وہ بھی آہنی الماری میں دراز ہے۔ اور وہ مادام
ان مادام کی وِلا میں پھول ہی پھول تھے۔ اندر نفیس الماریوں میں فلسفۂ تعلیم کی فرنچ
کتابیں۔ اسکولوں اور کالجوں کی رپورٹیں۔ نماز پڑھ کر سالوں میں آئیں۔ میں نے اپنی ساری

عمر تعلیم نسواں کے فروغ کی جدوجہد میں گذاری ہے ۔ ہماری پائنیر خواتین نے رجعت پسندوں کا مقابلہ کیا ۔ بڑی بڑی قربانیاں دیں تاکہ ہماری لڑکیاں پڑھ لکھ سکیں ۔ یہ ان کی دھندلی تصاویر دیکھئے ۔ آج سے ساٹھ ستر سال قبل انھوں نے ـــــ

دریچے کے باہر سیب سے لدا درخت سرسرایا ۔ ساتوں کی دیوار پر اس کی ٹہنیوں کا سایہ لرزاں تھا ۔ ایک ٹہنی پر ایک بلبل آ بیٹھی ۔ آگست رینوئر کی ایک بڑی پینٹنگ کے عین مقابل جنگل کی کھلی فضا میں دوڑتی بچیوں کی اس تصویر پر سیب کی شاخوں کا سایہ متحرک وہ خوبصورت دیوار اچانک صحن زنداں کا کھڑنجا خون آلود خشتہ ۔ اب مادام اس سے لگی کھڑی ہیں ۔ آنکھوں پر سیاہ پٹی ۔ گولیوں کی باڑھ ۔ پل کی پل میں پل صراط ۔

مادام کی وِلا سے کچھ فاصلے پر وہ فنکاروں کا قہوہ خانہ تھا ۔ اس قہوہ خانے میں ایک شام اس نامور ڈرامہ نگار نے اپنی نئی تمثیل کا پلاٹ سنایا تھا ۔ ہال کے ایک گوشے میں ٹیلی ویژن پر جدید PASSION PLAY دکھلایا جا رہا تھا ۔

"ہمارے ہاں دو زبردست ڈرامہ نگار تھے ۔ انیس و دبیر ۔ اگر ان کے مراثی کو اسٹیج کیا جاتا ۔ ایک اور پرانے شاعر کا نوحہ سنئے" اس ڈرامہ نگار سے کہا ۔

"کیا جانئے کیا کیا ابھی دکھ پائے گی زینب ؑ ۔

گھبرائے گی زینب ۔ کیسا یہ بھرا گھر ہوا برباد الٰہی ۔ کیا آئی تباہی ـــــ"

نامور ڈرامہ نگار مبہوت ہو کر سنتا رہا ۔

"پوچھیں گے جو سب لوگ کہ بازو کو ہوا کیا ۔ یہ نیل ہے کیسا ــ کس کس کو نشان رسی کے دکھلائے گی زینب ۔ گھبرائے گی زینب ۔ لیکن آپ کی زبان میں اس کا ترجمہ مشکل ہے ۔"

"ہو سکتا ہے ۔ ضرور ہو سکتا ہے ۔ ان دونوں زبانوں میں زیادہ فرق نہیں ۔ اس کو اسٹیج پر میں پیش کروں گا ۔"

"جو PASSION PLAY ہم نے جرمنی میں دیکھے پچھلے سال ۔ اسی میڈیول سیٹنگ میں ـــــ" ایک اداکار نے اس کی بات کاٹی ۔

"لیکن انسان کے کرب کو آخری وقت کے کرب کو موت کا سامنا کرنے

والے کے کرب کو اسٹیج پر پیش کرنا مشکل کام ہے۔ اس کرب کو وہی جانتا ہے کیمونی کیٹ نہیں کر سکتا کیونکہ مر جاتا ہے ـــ" ڈرامہ نگار جوشیلی آواز میں بولا۔" سنئے میری اس تمثیل کا ایک مکالمہ ہے ـــ"

ساری دنیا کے جدید تھیٹر کے قہوہ خانوں کی طرح یہاں بھی جوشیلی بحثیں جاری تھیں "ایک اور بند سنئے" ڈرامہ نگار سے کہا "جناب قاسم شہید ہونے کے لئے جا رہے ہیں۔ ان کی دلہن کہتی ہے۔ رہنے کا ٹھکانہ کہیں ببلا کے سدھارو۔ گوشے میں دلہن کو کہیں بٹھلا کے سدھارو۔ تم چھوٹتے ہو عالم تنہائی ہے اس پر تم چھوٹتے ہو ـــ"

نامور ڈرامہ نگار بڑے دھیان سے سنا کیا۔

ناظرین و سامعین یہ ایک ایسا PASSION PLAY چار سال سے جاری ہے جس میں انگنت بوڑھے، جوان، مرد، عورتیں بچے عیسیٰؑ کے اور حسینؑ کے PASSION۔

یہ PASSION کیا بلا ہے؟ جنون عشق؟

جی ایسا ہے کہ عیسیٰ کی صلیب پہ جانکنی کے کرب کو PASSION کہا جاتا ہے۔

اوہ۔ آئی سی۔ مگر آپ اتنی مغربی اصطلاحات کیوں استعمال کرتی ہیں۔

---

اس نامور ڈرامہ نگار کی شادی ہو رہی تھی۔ کمرے میں رشتہ دار، مہمان، مولوی گواہ، سفید عروسی لباس میں دلہن۔

دروازے پر دستک

رہنے کا ٹھکانہ کہیں ببلا کے سدھارو۔ گوشے میں دلہن کو کہیں بٹھلا کے آنکھوں پر سیاہ پٹی سدھارو۔ ایک ایک گھٹنا زمین پر ٹیکے بندوقچیوں کی کی قطار گولیوں کی باڑھ۔ سدھارو۔ تم چھوٹتے ہو عالم تنہائی۔ خون میں غلطاں تڑپتی ہوئی لاش کھڑنجی دیوار کے نیچے۔ واجب القتل تھا

دیوار کے نیچے Passion Play

سفید جھوٹ ــــ سراسر غلط ــــــــ مغرب کا جھوٹا پروپگنڈہ بہتان۔ اخوان الشیاطین کا افترا۔

---

انکار / علی گڑھ

نوجوان لڑکوں لڑکیوں کی قطاریں گردنوں سے جھولتی ۔ مہ ناز بھی گردن سے جھولتی ۔

مہ ناز؟ وہ تو سان فرانسسکو سے جوش و خروش کے ساتھ واپس گئی تھی بغرضِ تعمیرِ نو ۔

صبح منہ اندھیرے JOGGING کا یہ بھی ایک طریقہ ہے ۔ سر جھکا ۔ آنکھیں اُبلی زبان باہر، پاؤں بندھے، ہاتھ پشت پر رسّی سے جکڑے مزے سے لٹک رہے ہیں ۔

ایک صبح دو کھلاڑی لڑکیوں کے مردہ چہروں پر سے سفید ٹوپ اتارتے ہوئے جلاد انہیں پہچان گیا ۔ وہ ایک حاملہ عورت کے ساتھ ایک قطار میں آویزاں تھیں چند سال قبل ہزارہا کھلاڑی لڑکیوں لڑکوں کے ساتھ انھوں نے بھی اسٹیڈیم میں ایتھلیٹکس کے کرتب دکھلائے تھے ۔ ROMAN RINGS پر نوجوانوں نے اپنے کمالات کا مظاہرہ کیا تھا ۔ وہ سب ایک لائن سے آویزاں اس رات پھانسی گھر کے اُس انچارج کو عظیم الجثہ کابوس نظر آئے ۔ جیسے مقتل میں مُردوں کے اولمپکس ہو رہے ہوں پھانسیوں کے پھندے وہ ROMAN RINGS کی طرح استعمال کر رہے تھے ۔ قلابازیاں کھاتے، قلانچیں بھرتے، جھگلے پھلانگتے سرپٹ دوڑتے مردہ لڑکے لڑکیاں ۔ الواع و اقسام کے کابوس ۔ دراز قد سیاہ پوش جنات، سفید فام جنات ۔ جو کبھی اپنی پلکیں نہیں جھپکتے ۔ کابوس ۔

---

شام کا وقت جھٹ پٹے کا بڑا ہی ڈپریسنگ ہوتا ہے گھر کے اندر اور باہر بھی ۔ ایسا کیوں ہوتا ہے لوگوں کا دم گھبراتا ہے اس کی وجہ ایک اللہ والی بی بی نے یوں بتلائی تھی ۔ فرمایا مرنے والے کو، چاہے وہ صبح صادق کے وقت دنیا چھوڑ رہا ہو بھری دوپہر کی تیز دھوپ میں، عالم نزع میں اسے لگتا ہے جیسے دن رات مل رہے ہیں ۔ جھٹ پٹے کا وقت ہے ۔ فانی زندگی میں روزانہ جب دن رات ملتے ہیں آدمی کو ڈپریشن ہوتا ہے ۔ ہلکا سا نامعلوم خوف اور اداسی اور دہشت، خفیف سی ۔ کیوں کہ اس کی روح پہچان جاتی ہے وہ آنے والا عالم نزع یاد کرتی ہے ۔ آخری لمحات کا جھٹ پٹا جب زندگی کی

روشنی موت کی تاریکی میں ڈوبے گی۔
وہ اس جھٹ پٹے کو پار کرکے لٹک رہے ہیں یا کھڑنجی دیواروں تلے اوندھے پڑے ہیں۔ ڈھیریوں کی شکل میں سرزمین پر۔
سرسوتی زیرِ زمین بہنے والی جو پہلے محض تیکھی آنکھ رکھنے والوں کو نظر آتی تھی۔ سیاہ دھارا والی سرسوتی اوپر نکل آئی۔ بڑے بڑے چمکار دکھلانے والی سیاہ ندی۔ اس کی موٹی گدلی سیاہ دھار۔ اپنی زیرِ زمین بہہ کر کہیں سے کہیں جا رہی ہیں۔ اندر ہی اندر کہیں سے کہیں بہہ کر پہنچنے والی بڑے بڑے چمتکار دکھلانے والی سرسوتی۔ اس کے کنارے کہیں پر تخت کہیں پر تختہ۔
بے پناہ دولت بطور مالِ غنیمت آئی تھی۔ اسے دیکھ کر حضرت فاروق اعظمؓ نے فرمایا تھا زر و جواہر اور سونے اور چاندی کے اس انبارِ کثیر میں مجھے امت کی تباہی نظر آ رہی ہے۔

---

مزے سے لٹک رہے ہیں، غمِ دوراں سے آزاد۔ قطعی شاعری نہیں بالکل LITERAL واقعہ یہ ہے کہ جہاں وہ ہیں وہاں دار و رسن کی اپنے اپنے ملک کی رسم ہے۔ کہیں رسہ کہیں چھرا۔ کہیں چھرہ۔ کہیں تلوار پہلے گیس کا دستور تھا۔

---

ہزاروں مرتبہ کے اذکار میں سے ایک مرتبہ کا ذکر ہے۔ صنوبروں کے اس گھنے جنگل میں آدھی رات کو ایک بند ٹرین آن کر رکی۔ اس کے مہیب سیاہ انجن کی آتشیں روشنی سے جنگل زرد پڑ گیا۔ انجن شائیں شائیں کر رہا تھا سنئے۔ وہ ٹرین ہوتی ہے نا جس میں مویشی لے جائے جاتے ہیں۔ وہ اسی قسم کی ٹرین تھی۔ لیکن جب وہ اس سنسان چھوٹے سے دیہاتی اسٹیشن پر آن کر رکی تو ایک گارڈ نے سرخ لالٹین کی روشنی میں اس کے پٹ کھولے اور اس میں سے انسان نمودار ہوئے۔ ان کو اتار کر باہر کھڑے بند ٹرکوں میں سوار کرایا گیا۔ ان سب کے ساتھ ہولڈال سوٹ کیس، اٹیچی کیس، بقچیاں کتابوں کے بنڈل اور وائلن کے کیس تھے۔ جن کو انھوں نے بڑی دقت سے خود اٹھا رکھا تھا۔ عورتوں کی

گودوں میں اور کندھوں پر ننھے بچے۔ کچھ بچے اپنی ماؤں یا دادیوں نانیوں کی انگلیاں تھامے چھوٹے چھوٹے قدم رکھتے چل رہے تھے۔ شدید سردی کی وجہ سے قافلے والوں نے کنٹوپ اور مفلر اور اوورکوٹ پہن رکھے تھے اور ان کے منھ سے جو بھاپ نکل رہی تھی وہ ریلوے اسٹیشن کی مدھم روشنیوں میں صاف نظر آتی تھی۔ ایسا لگتا تھا جیسے ایک پورے محلے کی آبادی ہجرت کر کے کہیں جا رہی ہے۔ وہ سب آپس میں ہنس بول بھی رہے تھے چند ایک نے سردی فراموش کرنے کیلئے گنگنانا شروع کر دیا تھا۔ وہ پیشہ ور موسیقار معلوم ہوتے تھے۔

بڑی برفیلی رات تھی۔ کہرہ پڑ رہا تھا جنگلوں میں جو تیز ہوائیں سیٹیاں بجا رہی تھیں ان میں دور سے آتے ہوئے شوباں کے شر بھی مل گئے تھے۔ جو بہت فاصلے پر کسی تفریح گاہ میں بجائے جا رہے تھے۔

یہ وہی گھنے خوبصورت پر فضا رومینٹک جنگل تھے جہاں پچھلی صدی میں گرم برادران نے پریوں کی کہانیاں ڈھونڈی تھیں اور جہاں سب سے پہلے "خاموش رات مقدس رات" کے سُر گونجے تھے جب ننھے منے جرمن بچے لالٹین سنبھالے گھر گھر جا کے دروازوں کے باہر برف باری میں کھڑے ہو کر یہ نغمہ الاپتے تھے۔ یہیں سے ولادت مسیح کا وہ گیت مختلف زبانوں میں ترجمہ ہو کر ساری دنیا میں گایا گیا تھا ——— SILENT NIGHT HOLY NIGHT جو آج تک گایا جاتا ہے۔

اس خاموش رات میں ٹرک ایک میدان میں پہنچ کر ایک بڑی عمارت کے سامنے جا رکے۔ مردوں نے عورتوں لڑکیوں اور بچوں کو اترنے میں مدد دی۔ سپاہیوں کی قیادت میں برف پر چلتے وہ عمارت کے بیرونی ہال میں داخل ہوئے اپنے شہر سے روانہ ہوتے وقت ان سے کہا گیا تھا کہ ان کو ایک حفاظتی کیمپ میں چند روزہ قیام کے لئے لے جایا جا رہا ہے۔ جہاں سے کچھ عرصے بعد ان کو واپس ان کے گھروں کو بھیج دیا جائے گا۔ وہ سب یونیورسٹیوں کے پروفیسر، قانون داں فلسفی، ماہرین لسانیات، سائنس داں، موسیقار اور ادیب تھے اور ان کی بیویاں اور بچے اور ماں باپ دادا نانا۔ پورے کنبے۔

ہال میں ان سے کہا گیا کہ آپ سب غسل کر لیجئے اس کے بعد آپ کو آپ کے

کمروں میں پہنچا دیا جائے گا اور قہوہ اور ڈنر پیش کیا جائے گا۔ بوڑھے پروفیسروں نے فوراً وہیں ایک میٹنگ بلائی اور اپنے تین بزرگ ترین نمائندے چنے۔ وہ تینوں اولڈ ورلڈ کرٹسی کے ساتھ کیمپ کے انچارج کے پاس گئے اور اس سے مودبانہ درخواست کی۔ "ہم سب کو ایک ایک پیالی گرم کافی پہلے پلوا دیجئے اس کے بعد ہم لوگ غسل کریں گے۔ بڑی سردی ہے۔" ایک معمر ماہر لسانیات جسے زکام ہو رہا تھا زور سے چھینکا اور فوراً معذرت چاہی۔

متبسّم اور خلیق کمانڈانٹ نے اسی اخلاق سے جھک کر جواب دیا "جی نہیں! پہلے غسل بعد میں کافی۔"

وہ سب دو بڑے بڑے کمروں میں لے جائے گئے۔ مرد ایک طرف۔ عورتیں دوسری طرف۔ جہاں انھوں نے اپنے کپڑے اتارے۔ بچوّں نے گیلری میں اپنے ننھے جوتے اتار کر سلیقے سے ایک قطار میں رکھے۔ کنٹوپ اور دستانے، کوٹ اور کپڑے اتار کر کھونٹیوں پر قرینے سے ٹانگے، جس طرح ان کو ان کے گھروں پر اور اسکولوں میں سکھلایا گیا تھا کپڑے اور جوتے اتارتے وقت بچّے آپس میں ہنستے اور لڑتے بھی جاتے تھے۔ ایک بچّے نے اپنی ننھی بہن کی چُٹیاں کھینچیں۔ ایک بڑی لڑکی نے اسے ڈانٹا۔ نرسوں کی سفید پوشاک میں ملبوس چند فربہ عورتیں اندر آئیں اور ان سب کو نکال کر ایک بڑے ہال میں لے گئیں۔ مرد اور عورتیں دوسرے دروازوں سے اس ہال میں داخل کئے گئے۔ پھر سارے دروازے بند کر کے گیس کے سلنڈر کھول دیے گئے۔

چالیس سال بعد ان مظلوم دانشور بُوڑھوں اور فن کار نوجوانوں اور معصوم بچوں کے رشتے دار جو اور جگہوں پر زندہ بچ گئے تھے انھوں نے

وہ پہاڑیاں بے حد حسین ہیں جن پر سیدار اگتے ہیں۔ وہاں خلیل اپنے المصطفٰے کے لئے گیت لکھتا تھا۔ نیلا سمندر اور سر سبز کوہسار۔ اور افسانوی قلعے۔ صلیبی جنگوں کے زمانے کے اور جدید ترین جھلجھلاتی عمارتیں۔

کوفے سے ایک ناقہ سوار

گیس میں نہلانے والوں کی باقی ماندہ اولاد اور ان کے باقی ماندہ رشتہ داروں

کی اولاد پوتے پوتیاں نواسیاں نواسے طیاروں کے پرے بنا کر آئے۔

ناقہ سوار آیا ناگہاں

مرحبی بمبار، عنتری بکتر بند دستے۔ آئیے۔ ان لشکروں کے نام رکھیں۔ ابو الحتوق ازرق۔ نوفل۔ ابن زیاد، سنان بن انس، خنظلہ، خولی۔ انھوں نے خوشنما بم گرائے جنھیں معصوم بچوں نے کھلونے سمجھ کر اٹھایا اور بھسم ہوئے۔ رافع، مرّہ مصراع ابنِ غالب۔ بکتر بند دستے۔ بمبار طیارے۔ مشین گنیں۔ مرمر کا ادھر طور ادھر راکھ کا عالم۔

۱۹۸۰ء میں دجلہ کے کنارے ہارون الرشید کے شہر میں ایک فلم بنائی گئی تھی۔ جنگ قادسیہ کی فتح کے متعلق نہایت جوشیلی فلم قوم پرستی کے غرور میں سرشار ساتویں صدی عیسوی کی اس قومی فتح کے متعلق جس میں انھوں نے آل ساسان کو شکست فاش

دجلہ کے کنارے نوجوان لڑکیاں اپنے مرحوم باپوں، شوہروں بھائیوں بھتیجوں کے سوگ میں سیاہ ماتمی پٹیاں بازوؤں پر باندھے۔ راہگیروں کے ہجوم میں جابجا نظر آرہی ہیں۔ ان سوگواروں کی تعداد بڑھتی جاتی ہے۔ محاذ جنگ سے لائے ہوئے فوجیوں کے تابوتوں کا جلوس روضہ حسینؑ میں طویل ہوتا جارہا ہے۔ قومی پرچموں میں ملفوف ان جنازوں کا مزار امامؑ کے گرد طواف کرایا جاتا ہے۔ قبرستان قبروں سے بھر گئے۔ ایک ہوں مسلم حرم کی پاسبانی۔ ننھے بچے اسکول کے کمسن لڑکے بندوقیں دے کر محاذ پر بھیجے جارہے ہیں۔ دونوں طرف سے واجب القتل ہیں

قرطبہ ہند میں مسجد کے پھاٹک پر ایک پوسٹر چپاں ہے۔ ایک پیاری بھولی منی بچی ردا میں لپٹی۔ ہاتھ میں مشین گن سنبھالے کھڑی ہے۔

اس جگہ پر سورج ڈوبنے کا سماں بے حد سہانا معلوم ہوتا ہے۔ لعل بدخشاں کے ڈھیر چھوڑ گیا آفتاب) مسجد کو جانے والا ایونیو گھنے سایہ دار درخت سرسبز میدان۔ کرکٹ پویلین۔ محرابوں والی ایک پرانی عمارت جس کے کردوں میں ان بزرگوں

کی دھندلی تصاویر آویزاں ہیں جنھوں نے عالمِ اسلام کی تجدید و اتحاد کے خواب دیکھے۔ حسین مسجد (تیرا جلال و جمال مردِ خدا کی دلیل وہ بھی جلیل و جمیل تو بھی جلیل و جمیل) کے صحن میں اس مردِ خدا کا مزار۔ مردِ خدا کا عمل عشق سے صاحبِ فروغ۔ عشق ہے اصلِ حیات موت ہے اس پر حرام (اس کے زمانے عجیب، اس کے فسانے غریب، عہدِ کہن کو دیا اس نے پیامِ رحیل)

وہ ساری دھندلی تصاویر کن لوگوں کی ہیں؟

اجی تھے مر مرا گئے کب کے۔

مسجد کے پھاٹک کے پوسٹر پر وہ ننھی بچی مشین گن سنبھالے۔

فلسطینی بچی ہے؟

جی نہیں غور سے پڑھیے۔ نیچے عبارت عربی میں نہیں۔

ایک باریش ہندی نوجوان پوسٹر پر فخریہ نظر ڈالتا نماز کے لئے مسجد کے اندر چلا جاتا ہے۔ ایک ہوں مسلم حرم کی۔ واجب القتل میں

قرطبۂ ہند فی الوقت مشرق کی بہترین اور برصغیر کی متمول ترین درس گاہوں میں سے ایک ہے۔ سرسبز و شاداب نئے نویلے تر و تازہ اپ بنوں اور چمن زاروں سے معمور۔ اس کے ایو نیو لب یوکلپٹس کی خوشبو سے مہکتے ہیں۔ سڑکوں کے دونوں جانب ستارہ سحری اور گل اشرفی کے تختے لہلہا رہے ہیں گل مہر اور املتاس اور ساگوان اور کثیر ورنا اور اکیشیا اور شیشم اور چینی چمپا کی فراوانی سے یہ درس گاہ رشکِ فردوس ہے۔ (تجھ سے ہوا آشکار بندۂ مومن کا راز۔ اس کے دنوں کی تپش اس کے دنوں کا گداز) اس کا کتب خانہ مشرق کے عظیم ترین کتب خانوں میں شامل نئی عالیشان عمارات اور افسانوں اور روایات سے معمور اس کی سرخ پرانی عمارتیں۔ اور اس کے ان گنت نئے بنگلے۔ اور اگر کیمپس کے باہر کے ڈھابوں اور شکستہ سڑکوں اور مدقوق بوڑھے اور کمسن رکشہ والوں کو (ان کی امیدیں قلیل) جھاڑو سے سمیٹ کر قالین کے نیچے سرکا دیا جائے تو بے شک۔ بے شک ہر صبح ہے صبحِ مصر یہاں ہر شب ہے شبِ شیراز یہاں۔ سینکڑوں بیرونی لڑکی لڑکا جوق در جوق یہاں پہنچ کر یہاں کے اٹھارہ ہزار لڑکی لڑکے کے انبوہ کثیر میں شامل ہو جاتا ہے اور وہ جو ایک

دور افتادہ سطح مرتفع کے دامن سے آئے تھے اور مخالفین میں سے ہیں۔ ان میں سے چند ایک کو ریفیوجی اسٹیٹس مل گیا ہے۔ ان کو پانچ سو روپیہ مہینہ یو۔این سے ملتا ہے اور وہ نہیں جانتے کہ یہاں سے کہاں جائیں گے۔ واجب القتل ہیں

بہت سے اپنے گرم کوٹ اور دوسرا سامان فروخت کر کے گذر کرتے ہیں اور وہ فلسطینی جو مرجی اور عنتری حملے کی اطلاع ملتے ہی اپنی کتابیں اور اسباب فروخت کر کے دفاعی جنگ میں شامل ہوئے دوسرے روز یہاں سے روانہ ہوئے اور وہاں نہ پہنچ سکے۔ یا پہنچ گئے تو مارے گئے۔ وہ خوبصورت اور ذہین فلسطینی نوجوان بڑی مصیبتوں سے پیسہ حاصل کر کے یہاں پڑھنے آئے تھے، اور وہ جوشیلے طافتور سوافتین جو کمزور واجب القتل مخالفین کو مارڈالتے ہیں دونوں اپنے اپنے نوجوان شہیدوں کی تصاویر کے پوسٹر لگاتے ہیں اور —— دیواروں پر لکھتے پھرتے ہیں۔ مرگ بر فلاں۔ مرگ بر فلاں —— مرگ بر ——

آج کی نسل اس لفظ 'مرگ' سے مسحور ہے۔ ان سب کو مرگ پسند اور BRUTALISE کس نے کیا۔ آپ نے۔ اور آپ نے۔ اور آپ نے۔ آپ سب مجرم ہیں راحت کے لمحوں کو بلا پوچھ رہی ہے۔ واجب القتل ہیں۔ ہستی کے مکانوں کو فنا پوچھ رہی ہے۔ معنائے موت کا فیصلہ سنا دیا گیا۔ تقدیر اپنی عمر قضا پوچھ رہی ہے قتل کر دیئے گئے۔ ان نوجوانوں کی مرگ طرح طرح کے بھیسوں میں آرہی ہے بندوقچیوں کی باڑھ۔ شہری فسادی کا چھرا۔ پولیس کا "این کاونٹر" اور خانہ ساز پستول (مجھ کو تو خانہ ساز دے) اور کیسری وردیوں میں ملبوس بریڈ کرتے نوجوان ان سب کو اور ان مرجیوں اور عنتریوں کو جن کے باپ دادا خود مظلوم شہید ہوئے اُن سب کو کس نے BRUTALISE کیا۔ آپ نے اور آپ نے اور آپ نے۔ آپ سب مجرم ہیں۔

کون سب —— ؟

خلفائے اندلس کا آیات قرآنی سے منقش قصر الحمراء اب ایک فائیو اسٹار ہوٹل ہے اس کے ایک کمرے میں دیوار پر کندہ قرآنی آیات کے عین نیچے بار ہے۔ نہ صرف یہ کہ آج

تک کسی مسلم حکومت نے یا کسی ملک کی مذہبی اسلامی جماعت نے اسپینش گورنمنٹ سے اس کے خلاف احتجاج نہیں کیا کہ کم از کم وہ شرابخانہ اس جگہ سے منتقل کر دیا جائے بلکہ نئے ادب پتی ٹلمہ گوجوق در جوق وہاں جاتے ہیں۔

---

ریاست مہاراشٹر کے شہر اکولہ میں مسلم نوجوانوں کی ایک تنظیم نے حکم دیا ہے کہ مسلمان عورتیں سنیما نہ دیکھیں۔ خلاف شرع ہے (مردوں کے لئے خلاف شرع نہیں) تو اکولہ میں ایک بیچارے میاں بیوی سنیما دیکھنے گئے۔ ان غیور اور خدا ترس نوجوانوں نے بیوی کی ناک کاٹ لی میاں کی زبان کاٹی اور آنکھیں پھوڑ دیں۔ جزاک اللہ۔

آنکھیں تو خیر بہار میں بھی پچھلے دنوں کافی پھوڑی گئی تھیں۔ شعلے سے استفادہ کر کے ڈاکو صاحبان پورے پورے کنبوں کو بھونے ڈال رہے ہیں۔ اچھا بتائیے آپ کس قسم کی اعضاء تراشی اور اذیت اپنے لئے پسند فرمائیں گے۔ آپ کی آنکھیں پھوڑ دی جائیں؟ یا ناک کاٹ جائے؟

اعضا تراشی بھی اچھا لفظ ہے۔

پہلے کیا بادشاہ لوگ آنکھوں میں تیل کی سلائیاں نہیں پھروا تے تھے۔

ع مگر شاہوں کی تعداد کچھ زیادہ ہے۔

تو یہ بے چارے جو مر جاتے ہیں (ہم تو کبھی مریں گے ہی نہیں) ان کی روحیں یا جو کچھ وہ ہے یا نہیں ہے وہ آس پاس منڈلاتی ہیں یا خلاء میں ناک کناں رہتی ہیں۔ اتنا بڑا خلا۔ اونوہ۔ "بلیک ہول" کروڑوں اربوں نظام شمسی: ایک بے چاری چھوٹی سی منحنی روح کہاں بھٹکتی پھرے گی۔ کہیں راستے ہی میں تحلیل ہو جاتی ہوگی۔

شہید ہوئے تو جنت وگرنہ چاہ بہب ہب۔ ہم تو سیدھی بات جانتے ہیں۔

آپ کو ایک حیرت انگیز واقعہ سناؤں؟ وہ پارٹی ورکر تھی نا ایک زمانے میں کیلاش رانا۔

کیلاش اور اشیش رانا دونوں پارٹی ورکر تھے۔

بالکل وہی۔

اشیش تو مر گیا کب کا۔

ہاں۔ وہ تو مر گیا کب کا۔ وہی تو قصہ ہے۔ بڑا کامیاب ڈاکٹر تھا۔ ہارٹ اسپیشلسٹ وہ سویڈن گیا ہوا تھا۔ وہیں اچانک ہارٹ فیل۔ ان کے گھر میں بڑے نایاب مجسمے تھے۔ کاٹھیاواڑی ودار پال۔ ساؤتھ کے برونز اور زبردست لائبریری۔ اس بے چارے کی راکھ لاکر کیلاش نے ایک مراکولیدہ کے کتاب نما صندوقچے میں اس کی عالیشان رائٹنگ ٹیبل پر رکھ دی۔ قلم دان اور گلدان کے پاس۔ اور خود پوجا پاٹ میں لگ گئی۔ اشیش کی موت سے قبل تک ملحد تھی۔ اب ایک کمرے میں ایک بڑا سا گن پتی اور انواع واقسام کی مورتیاں سجائیں۔ صبح شام پوجا۔ کسی نے بتایا گرگام میں ایک بائی رہتی تھی۔ میناکشی بائی پانڈورنگ۔ شاید اب بھی موجود ہو۔ میڈیم تھی۔

میڈیم ــ؟

جی نہیں۔ میڈیم MEDIUM۔ عامل۔ کیلاش فوراً اس کے پاس جانے کو تیار۔ کہا تم بھی ساتھ چلو۔ پتہ لے کر گنجان گرگام کی ایک جھال پال چال کا بوسیدہ چوبی زینہ طے کرتے چھٹے مالے پر اس کی کھولی میں پہنچے۔ وہ ایک معمر سیدھی سادی مراٹھی ہاؤس وائف نکلی۔ یہ بے چاری جس طرح ترکاری مچھلی بیچنے والیوں کو بلاتی ہوگی اس طرح کیا روحیں بلائے گی۔ چلو واپس۔ میڈیم تو وہ ہوتی ہیں تصویروں میں دیکھا ہے۔ روسی ناموں والی پراسرار نازک اندام حسینائیں۔ پیشانی پر ریشمی فیتہ۔ کانوں میں بالے۔ لمبی مخروطی انگلیاں دبیز قالینوں اطلسی پردوں سے آراستہ نیم روشن کمرہ۔

چاروں طرف نظر ڈالی۔ میلی دیواروں پر گن پتی اور دتاتریہ کے پرنٹ۔ ایک پرانی آرام کرسی۔ ایک الماری۔ ٹپکل نچلے متوسط طبقے کے مرہٹوں کا گھر۔

لیکن وسط میں پلانچٹ کی میز جو زندگی میں پہلی بار دیکھی۔ کیلاش رانا نے میناکشی بائی کو بتایا کون ہے اور کیوں آئی ہے۔

میناکشی بائی نے بتایا اس کا شوہر بڑا نامی میڈیم عامل روحانیات وغیرہ تھا وہ اس کے ساتھ یورپ بھی گھوم آئی تھی۔ پر صچالیس سال کا ہوا وہ مر گیا تب سے تنہا اس کمرے میں رہتی ہے۔ لاولد ہے تھوڑی سی آمدنی ہے۔ اسی میں گذر کرتی ہے۔ قانع اور پرسکون

اس نے ایک گروپ فوٹو دکھایا۔ پیرس ۱۹۳۷ء میڈیم لوگوں کی کانفرنس کا گروپ۔ وہ بھی ایک جوان لڑکی ریشمی کاشنے میں ملبوس بیٹھی تھی۔ ساتھ مسٹر گوپال راؤ پانڈورنگ آنجہانی۔ دونوں میاں بیوی اسکول ٹیچر سے معلوم ہو رہے تھے۔ کیلاش مایوس نظر آئی۔ شاید ہم لوگ غلط خاتون کے پاس آ گئے تھے۔ یہ بیچاری کیا اشیش رانا جیسے دبنگ آدمی کی سرکش روح بلا پائے گی اور پہلی بات تو یہ کہ روح کا کوئی وجود ہی نہیں۔ وہ پوجا پاٹ تو میں من کی شانتی کی خاطر کر لیتی ہوں۔

تب دیوار پہ ایک اور گروپ فوٹو گراف دکھلائی پڑا جس میں دھندلی دھندلی شکلوں کے بہت سے گورے فوجی وردیوں میں ملبوس ایک ہجوم کی صورت میں جمع کیمرے کو دیکھ رہے تھے۔ دھندلے ہیولے سے۔ چند کی صورتیں ذرا نمایاں تھیں۔

میناکشی بائی نے سادگی سے کہا فرسٹ ورلڈ وار جو ہوئی تھی نا بائی اس میں ایک برٹش پلٹن کے سارے فوجی فرانس کی ایک خندق میں ایک ساتھ ہلاک ہو گئے تھے۔ ایک یوروپین میڈیم نے ایک کیمرہ ایسا ایجاد کیا تھا جو روحوں کے فوٹو کھینچ لیتا تھا۔ اس نے اس رجمنٹ کو خاص عملیات کے ذریعہ اکٹھا کر کے ان کا فوٹو لیا تھا۔

کیلاش چہرہ دوسری طرف کر کے مسکرائی۔ میناکشی بائی نے اپنی بات کا یقین دلانے کی کوشش نہیں کی اور آکر پلانچٹ کے گرد رکھی تین کرسیوں میں سے ایک پر بیٹھ گئی۔ میز پر انگریزی حروف تہجی چھپے ہوئے تھے۔ ایک سے دس تک اعداد۔ اس نے کیلاش سے اس کا اور اس کے شوہر کا نام پوچھا۔ صاف لگتا تھا کہ اس نے یہ نام پہلے کبھی نہیں سنا تھا۔ کیلاش کو جس شناسا نے اس کا پتہ بتایا تھا وہ بھی اس سے نہیں ملی تھی۔ بائی کے پاس ٹیلی فون بھی نہیں تھا۔ پھر اس نے کوئی منتر ونتر نہیں پڑھا۔ آنکھیں بند کر کے چند سکنڈ چپ رہی اور پھر جس طرح بچے کو پیار سے اپنے پاس بلاتے ہیں اس نے کہا۔ آجاؤ۔ بیٹا اشیش رانا آجاؤ۔ آ گئے؟ آجاؤ۔ راناجی اگر آ گئے ہو تو میز ہلاؤ۔ آ گئے نا؟ ایک دم ہوا کا تیز جھونکا سا آیا اور میز زور سے ہلی۔ کھڑکیاں بند تھیں۔ میں نے غور سے میز کے نیچے دیکھا۔ میناکشی بائی نے کوئی برقی پنکھا ٹیپ ریکارڈر وغیرہ چھپا رکھا ہو۔ وہاں کچھ نہ تھا۔ اب اس نے کہا۔ تم سوال کرو ٹھاکر صاحب جواب دیتے جائیں گے۔ کیلاش بولی "از اٹ ٹرو اشیش از اٹ یو؟" پنسل انگریزی حروف کی طرف سرکی۔ میناکشی

بائی اور کیلاش نے اس پر انگلیاں ٹکا رکھی تھیں۔ اس نے جو پیغام دیا وہ میں لکھتی گئی۔ اشیش انگریزی کے وہی الفاظ اور ایکسپریشن استعمال کر رہا تھا جو اس کی عادت تھی۔ ڈکیلاش دتی رانا کے تحت الشعور کی طاقت) نیچے گڑگام کی سڑک کے ٹریفک کا بے پناہ شور دغل اور اشیش بھی پت رانا جس نے اسٹاک ہوم کے ایک ہسپتال میں پران تجے تھے۔ تو وہ "پران" گڑگام کی اس چال میں موجود۔ اور اس طرح نارمل باتیں کرنے میں مصروف اور اس کی باتیں میں کاغذ پر جلدی جلدی اس طرح لکھتی جا رہی تھی جیسے ٹیلی فون پر کسی کا پیغام نوٹ بک میں لکھا جاتا ہے۔ ناقابلِ یقین۔ اچانک پنسل نے لکھا "Kallo you are a fool" اور جائداد کے کسی معاملے کے متعلق ہدایات۔ کیلاش نے بعد میں کہا اشیش کبھی کبھار اسے غصے میں کلّو پکارتا تھا۔ گو عرصے سے اس نے کلّو نہیں پکارا تھا۔ (کیلاش رانا کے تحت الشعور کی زبردست طاقت)

کیلاش اس سے متواتر سوالات کر رہی تھی۔ وہ انگریزی میں زبانی "اس" سے کچھ پوچھتی اور پنسل رواں ہو جاتی۔ چند منٹ بعد اشیش نے حسبِ عادت ذرا ڈانٹ کر لکھا "مجھ سے زیادہ سوال نہ کرو میں اپنی اچانک موت کی وجہ سے اب تک بھونچکا ہوں۔ کیلاش نے پوچھا تم وہاں کیا کرتے رہتے ہو" لکھا "ہم لوگ یہاں PRAYERS کرتے رہتے ہیں۔

پکّا دہریہ اشیش اور عبادت کر رہا ہے۔ العجب اور وہاں بھی کیا مختلف مذاہب کے الگ الگ عبادت خانے ہوں گے؟ کیا پتہ کنفیوژن ہیں اگر اشیش کسی آسمانی چرچ میں جا کے عبادت میں جُٹ گیا ہو۔ اس کو فرصت ہی فرصت ہے۔ اس نے چند گھریلو مسائل کے بارے میں کیلاش کو ہدایات دیں اور گڈ بائی لکھا۔ پھر ہوا کا جھونکا سا آیا۔ میزبان میناکشی بائی نے اسی سادگی سے کہا۔ "رانا صاحب واپس گئے"۔

جائداد کے متعلق کچھ قانونی دستاویزیں اشیش جہاں رکھ گیا تھا وہ کیلاش کو نہیں مل رہی تھیں۔ پندرہ روز بعد وہ پھر گڑگام پہنچی۔ اشیش نے لکھا "فلاں کاغذات فلاں الماری میں رکھے ہیں۔ فلاں وکیل کو بلا لینا۔ وغیرہ۔ وہ سب صحیح نکلا۔ تیسری بار جب گئے اشیش نے اطلاع دی۔ "اب میں چوتھے لوک پر پہنچ چکا ہوں"۔

یعنی چرخِ چہارم ؟

مگر اشیش بڑی تیزی سے ترقی کر رہا تھا۔ وفات کے دو ماہ کے اندر اندر چوتھے لوک پر جا پہنچا۔ کہنے لگا کیلاش تمہارا بھائی گجانند بھی یہیں پر ہے ۔ اس سے ملاقات ہوئی تھی ۔

"اب یہ بات ذرا عجیب سی ہے" وہ خطرناک چوبی زینہ اترتے ہوئے کیلاش نے اظہار خیال کیا۔

(گویا باقی باتیں عجیب نہیں تھیں) کہنے لگی "کروڑوں اربوں تو آتمائیں پرلوک میں FLOAT کر رہی ہوں گی۔ بھیّا اس بھیڑ بھڑکے میں اور اتنا بڑا انتار اسنڈل جب کا نہ ادر نہ چھور۔ اسے کہاں مل گئے ؟ گپ ہانگ رہا تھا۔ پرلوک میں بھی اس کی گپ اسٹک کی عادت نہیں چھوٹی ۔"

چند روز بعد کیلاش کا لڑکا امریکہ سے واپس آیا۔ اس نے کہا۔ "موم کن خرافات میں پڑی ہو۔ اپنا دماغ مت خراب کرو" چنانچہ اس کے بعد وہ گرگام نہیں گئی۔

مینا کشی بائی پانڈو رنگ فیس نہیں لیتی تھی اور کوئی اس کے ہاں جاتا بھی نہیں تھا۔ جانے کیا چکر تھا۔

مگر سوال جوں کا توں موجود ہے کہ سویڈن کے اس ہسپتال میں مرتے وقت بے چارہ اشیش رانا کیا سوچتا ہوگا۔ اور وہ سب سوئی چڑھنے والے اور گولی سے اڑائے جانے والے اور جنگوں میں ہلاک ہونے والے ان کے آخری لمحات۔

فریق مخالف کی جو سب مرین ۱۷۱ کی جنگ میں ڈبو دی گئی ۔ ایک مرہٹی شاعرہ نے بحرِ عرب کے کنارے والی تفریحی سڑک پر سے گذرتے ہوئے کہا تھا آج صبح یہ خبر پڑھ کر میرا حلق خشک ہوگیا جیسے میرے منھ میں ریت بھر گئی ہو ــــــ

ٹھیک ہے لیکن وہ روحانی کیمرے کا قصہ بالکل فراڈ ہے۔

جو بات میں کہہ رہی ہوں وہ آپ لوگ سمجھے ہی نہیں۔

آپ بالکل بیکار لایعنی بات کہہ رہی ہیں۔ آپ کے خیالات قابلِ اصلاح ہیں۔

یعنی ذہن شوئی کے قابل ــــ اچھا آپ نے کسی ایسے شخص کو دیکھا ہے جو عنقریب مارا جانے والا ہو۔ دہشت سے دماغ ماؤف ہوجاتا ہے۔ بعض ہسٹریکل ہوتے ہیں۔ ان کو انجکشن دیا جاتا ہے بعض زار و قطار روتے ہیں اور دو زانو بٹھلا کر تلوار سے جن کی گردن

اڑائی جاتی ہے۔ بچوں اور بچیوں کا کیا حال ہوتا ہے؟ این فرینک تھی۔

اجی وہ تو مر گئی کب کی۔

بچے سامنے صحن میں کھیل رہے ہیں کچھ درختوں پر چڑھے امرود توڑ رہے ہیں اور شور مچا رہے ہیں۔ گارجین کے بین الاقوامی ایڈیشن میں شاید ایمنسٹی انٹرنیشنل کی طرف سے ایک اشتہار چھپا کرتا ہے۔ جنوبی امریکہ کی کسی فسطائی ریاست کے ایک ننھے مظلوم بچے کی تصویر اور کچھ اس طرح کا مضمون۔ "انھوں نے میرے اماں اور ابا کو مار دیا باقی سب کو پکڑ کر لے گئے گھر میں میں اور بے بی اکیلے باقی بچے۔ میں بے بی کی دیکھ بھال نہیں کر سکتا کیوں کہ میں پانچ سال کا ہوں۔"

ایمنسٹی انٹرنیشنل سامراجیوں کی کمیٹی ہے۔

تو آپ اس طرح کی ایک کمیٹی خود بنائیے۔ اللہ نے چھپر پھاڑ کے آپ کو بہت دولت عطا کی ہے۔

ہم تو فلم بنانے والے ہیں۔ دلیپ کمار کو لے کر۔ وہ چمڑے کے کروڑپتی کاروباری دو بھائی ہیں نا بشیر اور ایاز۔ کیا دھانسو فلمیں بنا رہے ہیں دلیپ کمار کو لے کر۔

ململگی سیاہ سوتی ساری پہنے ایک برقعہ پوش خاتون، سرخ جارجٹ کی کڑھی ہوئی ساری میں ایک نوجوان لڑکی برقعہ پوش، ایک منحنی سا آدمی، پلاسٹک کے بیگ میں زادِ راہ۔ باہر پھلپے بڑے پھاٹک پر رکشا سے اترے۔ قصبے کی اس اٹھارہویں صدی کی محلسرا کے وسیع پائیں باغ سے گذرتے اندر آئے۔ سیاہ ساری والی خاتون نے سراسیمگی سے چاروں طرف دیکھا۔

بھائی راشد ہیں؟

وہ تو کینیڈا گئے ہیں مشاعرہ پڑھنے۔

اور بھائی انور۔؟

تشریف رکھیے۔ بھائی انور شہروں کے BEAUTIFICATION کے سلسلے میں آرکی ٹیکٹس کی ایک کانفرنس ہو رہی ہے ——— کہاں ہو رہی ہے بھئی ——؟

لاس اینجلز میں۔

اچھا ایل اے میں؟ MY FAVOURITE CITY۔ تو وہ تو صاحب وہاں گئے ہوئے ہیں کہیے سب خیریت ہے؟ آپ کے ہاں تو بڑی گڑبڑ رہی۔

سیاہ ساری والی خاتون نے بہت مایوسی سے چاروں طرف نظر ڈالی سب کاروبار

بند ہے قینچی۔ کپڑا۔ ہر چیز کا کاروبار ٹھپ"، ساتھ والے منحنی شخص نے کہا۔" صبح دس بجے کرفیو کھلا تو بس پر بیٹھ کر آئے۔ ہمارا کارچوبی ساریوں کا کارخانہ ہے۔ سوچا دو ساریاں یہاں بک جائیں تو شام سے پہلے واپس چلے جائیں۔ چار بجے سے کرفیو پھر لگ جائے گا۔ دولہن وہ ساریاں تو نکالو۔"

کہ خاک پاک کی تسبیح ہے جو بے مول۔

لڑکی نے فرش پر اکڑوں بیٹھ کر پلاسٹک کا بیگ الٹا پلٹا۔

"ارے وہ تو گھر ہی رہ گئیں"۔

مایوس پریشان سراسیمہ وہ تینوں اٹھ کھڑے ہوئے۔

" واپس جاتے ہیں۔ آدمی نے کہا "خیال تھا یہاں سے اجمیر نکل جاؤں۔ یہاں نہ بکیں تو وہاں بیچ لوں۔ اب چلو واپس۔"

کھانا تو کھاتے جائیے

"جی نہیں۔ وہاں کرفیو لگ جائے گا۔ چھ گھنٹے کا سفر ہے۔"

سنہری آیات قرآنی سے منقش شادی کا ایک سنہرا دعوت نامہ فرش پر پڑا ہوا تھا۔ لڑکی نے اسے آنکھوں سے لگا کر میز پر رکھا۔ پلاسٹک بیگ کی چیزیں سمیٹ کر اٹھی۔ دونوں ماں بیٹیوں نے برقعے اوڑھے۔ وہ مایوس دل شکستہ پریشان حال قافلہ آہستہ آہستہ چلتا پھاٹک سے نکل گیا۔

کہ پاک کی تسبیح ہے جو بے مول۔

پڑوس میں پرسوں بڑی دھوم دھام کی شادی تھی۔ دوسرے شہر سے زبردست بارات آئی تھی۔ دولہا باقاعدہ جڑاؤ کلغی والا صافہ باندھے ہاتھی پر سوار دلہن کی کوٹھی پر پہنچا۔ بعد نکاح مقامی بینڈ نے "رمبا ہو ہو سمبا ہو ہو" بجایا۔ دعوتِ ولیمہ تو نئی دہلی اشوکا میں کریں گے۔ دولہا کی بہن نے اطلاع دی۔

آپ کیا ایکسپورٹ کرتے ہیں۔

چند آئیٹم سیکرٹ ہیں ورنہ دوسرے تاجران کی نقل کر لیں گے۔ مگر زیادہ تر مغل اعظم اور الف لیلیٰ علی بابا چالیس چور ٹائپ صراحیاں اور طشت۔ وہ زینت امان کی فلم تھی نا۔ علی بابا۔ یہ سامان باہر شیخ لوگوں کے لئے جاتا ہے۔ میرے بہنوئی کا کارخانہ فیروز آباد میں ہے جھاڑ فانوس اور بلور کا دوسرا سامان وہ بھی زیادہ تر مڈل ایسٹ اور یورپ والوں کے آرڈر پر بنتا ہے۔

کوٹھی کے باہر چند نوعمر براتی سَتّو سَتّو کے نوٹ لئے جوا کھیل رہے تھے۔ جو کاریں پھاٹک میں داخل ہوتیں ان کی نمبر پلیٹ پر آخری عدد جفت نکلا تو میرے طاق نکلا تو سَتّو سَتّو تمہارے۔ اپنے شہر میں بھی ان سب کا یہی مشغلہ ہے۔

ماشاء اللہ ان اضلاع میں مسلمانوں کے نئے تمول کے ساتھ تشدد بڑھ گیا ہے۔ سیاسی اور ذاتی مناقشوں کی بنا پر بات بے بات طمنچہ۔ قتل خون۔ نئی پکچروں کے نام سنئے۔ خون خرابہ۔ لوٹ مار۔ خون کا بدلہ۔ انتقام۔ بدلے کی آگ۔

کیسری وردی والے لڑکے بھی صبح کو پریڈ شام کو یہ فلمیں۔ ان سب کو کس نے BRUTALISE کیا ہے؟

آپ نے اور آپ نے اور آپ نے۔

فرمائیے آپ کس قسم کی اذیت اور موت اپنے لئے پسند فرمائیں گے؟ بڑی ورائٹی ہے۔ آجکل چند آئیٹم سیکرٹ ہیں۔

محلسرا کے پچھلے پھاٹک کے باہر بقرعید کی قربانی کے بکرے بندھے ہوئے تھے اندر ایک شہ نشیں میں فلمی گیت بج رہے تھے۔ ارہر کے کھیتوں کے پرے ایک عمارت میں تعزیہ بنایا جا رہا تھا۔

دنیا کا بلند ترین تعزیہ۔ سَتّو سال سے یہ ہر سال بنتا ہے۔ سنّیوں کا تعزیہ ہے۔ اس کی تصویر کسی نے اخباروں میں کبھی نہ چھپوائی۔ صبح صبح ایک غریب کاشت کار عمارت میں موجود تعزئے کے بانسوں میں کیلیں ٹھونک رہا تھا۔ غریب لوگ ہیں سنّی۔ ان کھیتوں کے وقف کی آمدنی سے ایک لاکھ روپئے کے صرفے سے سال بھر تک یہ تعزیہ بنتا رہتا ہے۔ اس کے لئے انگریز کے زمانے میں بیرسٹر صاحب مرحوم نے خاص طور پر اجازت لی تھی۔ عشرے کے روز بجلی کے تار اس کے لئے کھول دئیے جاتے ہیں۔ آجتک۔ میرا ایک پہلوان دوست تھا۔ پچھلے سال یہاں بھی آیا تھا مجھ سے ملنے۔ میں اسے تعزیہ دکھانے لے گیا۔ وہ یہاں آیا تھا دنگل میں اپنے وطن کی نمائندگی کرنے۔ واپس جاتے ہی پکڑا گیا اور گولی مار دی گئی۔

کیوں ــــ؟

وہاں ہر کام رضائے الٰہی سے کیا جا رہا ہے۔

خدا خود میر مجلس ـــــ ہے

کیوں نہیں اور تو اور بفضلِ خدا سی پی آئی بھی سو فیصدی طرف دار ہے اور سی پی ایم خاموش۔

ــــــــــ

لینن گراڈ میں لینن کی دفتر کی دیوار پر ان لوگوں کی تصاویر ہیں جو انقلاب میں مارے گئے۔ گول گول عینکیں لگائے سنجیدہ شکلوں والے انٹلکچوئیل نیچے نیچے دبیز سائے بھدّے کوٹ پہنے کھنچے ہوئے جوڑے باندھے انٹلکچوئیل عورتیں۔ جھکی ہوئی مونچھوں والے فوجی۔ سویلین سب۔

تو ـــــ ؟

تو کیا کچھ نہیں۔ اچھا سوچئے آپ خود اگر زنداں میں ہوں۔ سب اپیلیں مسترد۔ صبح چار بجے دروازہ کھلا۔ فرض کیجئے آپ محض شدید ملاح اور ہمدرد ہونے۔ بجائے اس مومن ملک کے شہری ہوتے اور کچھ ایسا اتفاق ہوتا کہ آپ کی آنکھوں پر سیاہ پٹّی ـــــ یا آپ کی بیوی بیٹی بھائی بہن۔ اس کی آنکھوں پر ـــــ مگر آپ ایک اور ملک کے شہری ہیں اور آرام سے دھوپ میں بیٹھے قہوہ پی رہے ہیں اور آپ کے کھیتوں میں ٹریکٹر چل رہے ہیں اور آپ کی زمینوں میں پٹنا کی کانیں نکل آئی ہیں۔

درست مگر اس دور سے پہلے جو ہزاروں کو مارا گیا آپ نے اسوقت احتجاج نہیں کیا۔

آپ کو کیا معلوم کہ نہیں کیا۔

کسی نے نہیں کیا۔ رہی ایمنسٹی انٹرنیشنل تو وہ سامراجیوں کی جماعت ہے۔ معاف کیجئے گا کیا آپ بھی شیطان عظیم کی ایجنٹ ہیں؟

ربما ہو ہو سبحا ہو ہو۔

آدھی رات کو ریڈیو پر عجیب عجیب آوازیں آتی ہیں۔ خلائے بسیط کے نقار خانے میں ہر ایک اپنی اپنی بولی بول رہا ہے۔ کوہستان چلتان کے پرے سرحد کے اس پار سے مغربی آرکسٹرا مغربی فوجی دھن پر رجز۔ جوشیلی تقاریر۔ ایک مرتبہ اُسی زبان کی ایک گمنام نشرگاہ پر سوئی لگ گئی۔ فریاد فریاد فریاد ہم مارے جا رہے ہیں۔ سوئی لگنے ہی کی تو بات ہے۔

طاقتور آواز پر سُوئی لگ جاتی ہے ۔ کمزور آواز پر نہیں لگتی ۔ فریاد ۔ فریاد فریاد ۔
استخوانوں کے لرزنے کی صدا آتی ہے قید خانے میں تلاطم ہے ۔۔۔ کہ ہند آتی ہے
۔ بالکل نہیں آتی ۔ اب تک تو آئی نہیں ۔ بدلی لگاہبانوں نے چوکی، بجا پہر
تاریک خلاء میں یہ آوازیں ایک دوسرے سے ٹکراتی نہیں یا AM FM کر دی جاتی ہیں ۔
سب بلیک ہول ہے ۔ سب ہو گئے خموش اسیران نوحہ گر ۔
وہ ہولناک شب وہ اندھیرا کہ الحذر ۔ سزائے موت کا فیصلہ سنا دیا گیا ۔
استخوانوں کے لرزنے کی صدا ۔
سزا دے دی گئی ۔ واجب القتل تھے ۔
جنگل جنگل صحرا صحرا رات کے اندھیرے اور دن کی چلچلاتی دھوپ میں جنگلی
شہد کھاتا بھیڑ کی اون کا لبادہ پہنے یحییٰ جلتی ریت پر چلاتا پھرتا ۔ خبردار وہ آرہا ہے ۔
وہ آرہا ہے ۔
لکھا ہے حسینؑ نے دشت کربلا جاتے ہوئے چار ماہ کے کٹھن سفر کے دوران
یحییٰ کو اکثر یاد کیا ۔
نہایت سادہ و رنگین ہے داستان حرم ۔
نجرانیوں کا ساتواں بیڑا نیلے پانیوں پر ہوتا ہے پھر رواں ۔
وہ بڑا ہی حسین دیس ہے ۔ ہرے بھرے کوہستان بیدار کے جھرمٹ
خوبصورت مسجدیں قدیم خانقاہوں کی راہداریوں میں سایوں کی مانند چلتے راہب رات
کے آسمان پر پورا چاند باغوں میں صنوبر ۔
صنوبر چاند کنول بارش پھوار گلاب مور چاندنی قمری بہار شمشاد ۔
دیکھئے ان چیزوں کے نام بھی اردو میں لکھے ہوئے کتنے خوبصورت معلوم
ہوتے ہیں ۔
گنگا جمنا سنگم ۔
سنگم کے شہر میں پچھلے دنوں صنوبروں کے اس کوہ الم دوادی محن کے
محصور مظلوموں کی امداد کے لئے ایک جلسہ تھا ۔ کچھ لوگ اس شہر کے چند با اثر مقتدر اہل ایمان
کے پاس گئے وانھوں نے جواب دیا آپ لوگ افغان مجاہدین کے لئے کیوں نہیں جلسہ کرتے ۔

گذشتہ سال لب آب گنگ بجے جل ترنگ۔ پاٹلی پتر کے نکٹ، آستانہ شرف الدین یحییٰ منیریؒ کے جوار میں مرمریں بلند و بالا راج بھون کی چھت پر وہ مرد خود آگاہ دھوپ میں نیم دراز تھا۔ (سنیں گے میری صدا خانزادگان کبیر؟ گلیم پوش ہوں میں صاحبِ کلاہ نہیں) یہ پوچھا۔ لالۂ گل سے تہی نغمۂ بلبل سے پاک اس منزلِ شاہیں و چرغ اس کوہستان عظیم کی جہاں آپ مقیم ہیں ؎ اصل صورتِ حال کیا ہے؟

فرمایا بیٹی بے شمار مارے جا رہے ہیں۔ جب وہ زندہ ہی نہ بچیں گے تو اس سے کیا غرض کہ ــــ

کہ زاغ رہے یا ہُما رہے؟

دکھ سے فرمایا "جوان مارے جا رہے ہیں۔ میں تو پوچھتا ہوں ان بے خانماں عورتوں کا کیا ہو گا وہ کہاں جائیں گی جن کے مرد بے دریغ مارے جا رہے ہیں۔"

رہنے کا ٹھکانہ کہیں بتلا کے سدھارو۔ گوشے میں دلہن کو کہیں بٹھلا کے سدھارو۔ فاقہ کش تشنہ دہن کشتہ غم لگتے ہیں ــــ شور برپا ہے یہ رانڈوں میں کہ ہم لٹتے ہیں ــــ دیکھو خونخوار عدو برچھیاں دکھلاتے ہیں ــــ تیغ کھینچو کہ لعیں گھر میں گھسے آتے ہیں ــــ ننھے بچوں کا یہ عالم ہے کہ گھبراتے ہیں۔ گود میں ماؤں کی دہشت سے چھپے جاتے ہیں۔ گولیاں جو جسم میں سوراخ بناتی ہیں روحیں اس میں سے یا قبر کے غار سے نکلتی ہوں گی یا رکھدان سے (معاف کیجئے بلیک جوک ہو گیا) کہاں جاتی ہیں۔ اگر وہ ہیں ماہرین مابعد الطبیعات۔ جزویٹ فادرز۔ علماء و صوفیاء و ویدانیتوں گیان مارگ جوگیوں JET-SET رشیوں سے ایک مودبانہ سوال۔ کہاں جاتی ہیں۔ بتائیے کہاں جاتی۔ جلدی بتائیے۔ گنہگاروں کے لئے چاہ ہب ہب۔ شہداء کی روحیں جا کر سدرہ و طوبیٰ کی شاخوں پر بیٹھ گئیں۔

قرطبہ ہند کا ایک بوڑھا مونگ پھلی بیچنے والا تہجد گزار فصیح و بلیغ اردو بولنے والا ایک روز وثوق سے بتا رہا تھا۔ حوض کوثر کے کنارے جو جنتی پرندے بیٹھے رہتے ہیں۔ جب ایک مومن کی دعا آسمان پر پہنچتی ہے وہ حوض میں غوطہ لگاتے ہیں۔ ان کے پروں سے جو بوندیں گرتی ہیں وہی دعائیں ہیں جو موتی بن گئیں۔

سامنے سے ایک بس آرہی ہے۔ گرد اڑاتی۔ ڈبائی کی سمت رواں۔ اس نے گھبرا کر اپنا ٹھیلہ ایک طرف کو کیا۔ دوسری بس گذرتی ہے لدی پھندی سجی سجائی۔ اس پر پوسٹر چسپاں ہیں RASHID WEDS JAMILA چھت پر جہیز کا قیمتی بے تحاشا سامان۔ یہ بسیں اور یہ پوسٹر مسلمان کاروباریوں کے نئے تموّل کے متعلق ہیں۔ سہالک کا موسم گذر گیا لیکن ایک اور بس نکلتی ہے پوسٹر:۔ MOHAN WEDS KAMLA چھت پر جہیز کا بے تحاشا سامان۔ دلہن واجب القتل ہے۔ مجھ مفلوک الحال آدمی کو بھی یتیم نواسی کے جہیز میں ریڈیو سائیکل برقی پنکھا سب چیز دینی پڑی۔ لڑکا تو ہیرو موپڈ مانگ رہا تھا۔ میں کتنا قرض لیتا؟ ٹھیلے والے نے کہا۔

---

درگاہوں پر بھیڑ۔ بس ایک کلر ٹی وی سیٹ، ایک وی۔ سی۔ آر۔ ایک پریمیر پدمنی کار کا سوال ہے بابا۔

پچھلے دنوں ہم پدمنی کے دیس گئے تھے۔ کھچا کھچ بھری عوامی بس پر راستے میں پہاڑیوں کے قریب بس رکی۔ چند غریب ہندو عورتیں اتر کر تانگے میں بیٹھیں۔ تانگہ طویل سڑک پر پہاڑیوں کی سمت ٹخ ٹخ کرتا چل دیا۔ بس کے اندر ایک غریب ہندو عورت نے کہا "وہاں پہاڑیوں کی پچھلی طرف بالاجی کا مندر ہے۔ کسی نے کچھ کیا ہو دھرا ہو سب وہاں اتر جائے ہے"۔

برابر کی سیٹ پر ایک بکر قصاب رونق افروز۔ کلائی پر رنگین الیکٹرونک گھڑی۔ ہاتھ میں کیسٹ پلیئر۔ "یہ کیا جگہ ہے دوستو یہ کون سا دیار ہے" بڑے انہماک سے آنکھیں بند کئے سن رہا تھا۔ دوسری طرف ایک نوجوان فربہ لالہ جی۔ ایک برقعہ پوش عورت اور اس کا شوہر۔ ہیر کوٹ اور چمکیلی الیکٹرونک گھڑیوں سمیت۔ وہ سب گانا سننے میں مشغول تھے بالاجی کے نام پر لالہ جی متوجہ ہوئے بولے "ایک یہ بالاجی کا مندر جب حکم ہوتا ہے تبھی کوئی ان کے دوار پہنچ سکتا ہے۔ اور ایک

"دشمنوں نے ہزاروں من گھی جلوا ڈالا پر بائی لٹس سے مس نہ ہوئی"۔ سفید مونچھوں اور بھاری پگڑ والے ایک بوڑھے نے کہا۔ اس نے کانوں میں سونے کی مندریاں پہن رکھی تھیں۔

"دیوی کا بردان ہے۔ مہارانی سے چکّی پسوادی"۔ لالہ نے کہا۔
قصائی نے جانکاری سے سر ہلایا۔ "خواجہ صاحب کے دربار میں حاضری دیوی میں
ہیں برتر۔"
"نیم والے بابا کے دھورے منتریوں کی موٹریں پہنچ گئیں۔ الیکشن آنے والا ہے"۔
"بادشاہی کھیل ہیں۔ ذرا راجپوت فلم کا گانا لگیو ماسٹر۔ تیری گلی سے
جب میں نکلا"۔

"نیم والے بابا بڑے غصیلے آدمی ہیں ڈانٹ دیں تو سمجھو بیڑا پار"

"آدمی ـــــ؟ ذرا زبان سنبھال کر بات کرو لالہ۔ اتنے بڑے اولیاء اللہ کو آدمی کہو ہو،
جلالی بزرگ کہو۔" بکر قصاب نے طیش سے جواب دیا اور دوسرا کیسٹ لگایا آنکھیں بند کرلیں
"تیری گلی سے جب میں نکلا سب کچھ دیکھا بدلا بدلا میرے سنگ سنگ آیا تیری یادوں کا میلہ
ـــــ تیری یادوں کا میلہ۔"
نِنگ سٹی کے ایک بازار میں مغلیہ پوشاک میں ملبوس چند طویل القامت مسلمان عورتیں
بے پردہ۔ سرخ نیم جامہ۔ نیلی پشواز مغل راجستھانی تصاویر میں سے گویا کود کر باہر آگئیں سڑک
پر چلی جارہی ہیں۔ مزید اسی حلئے کی عورتیں جگہ جگہ۔ اے لو وہ تو سنیما گھر میں گھس گئیں نہ انکو ناک
کان کٹوائے جانے کا ڈر نہ خوف خدا۔ یہ کون لوگ ہیں دوستو یہ کون سا دیار ہے ـــــ؟
"نیلگر قوم۔ سابق میں" دوکاندار نے لاکھ کے مینا کاری کڑوں کا بنڈل بناتے ہوئے
جواب دیا۔ "راجگان مغل دار السلطنت سے ان کے اجداد کو اپنے ساتھ لائے تھے۔
یہاں کی ساری مشہور صنعتیں بندنی، چھپائی مینا کاری، سب ہم اہلِ اسلام کاریگروں کے
آبائی پیشے ہیں ـــــ وہ دیکھئے راج ماتا تشریف لے جارہی ہیں۔ آپ نے مینا کاری
کے تعزئے دیکھے ہیں؟ اب کے محرم پر تشریف لائیے یہاں کا محرم بہت شاندار
راج ماتا گائتری دیوی کی طویل کار سامنے سے زن سے
گبریل اور نورما کوہن شاہان مغلیہ کے راجپوت جرنیلوں کے بنوائے ہوئے قلعہ امیر
کے دلآرام باغ کی ایک بارہ دری میں بیٹھے تھے
"کریم خاں پنڈاری۔" ڈاکٹر نورما کوہن نے کہنا شروع کیا۔ "برکلے میں

مجھے کسی نے بتایا کہ کریم خاں پنڈاری کی اولاد اس شہر میں موجود ہے ان کے پاس بڑے نایاب مخطوطے ہیں۔ میں ان لوگوں سے ملنے یہاں آئی تھی" اچانک اس نے کہا "آپ کو معلوم ہے سرمد یہودی نژاد تھا؟"

## واجب القتل تھا قتل ہوا

"میں مڈل ایسٹ کے وار تھیٹر سے سیدھا یہاں آرہا ہوں۔ میں جرنلسٹ ہوں۔ موجودہ قتل و غارت کا مطالعہ کرنے سے فرصت نہیں ملتی کہ ماضی کے قتل و غارت کا مطالعہ کروں یہ کام نورما کا ہے"۔ گبرئیل نے کہا۔

لکژری کوچ امیر سے چل کر گلابی شہر اور اکبر آباد کے آدھوں آدھ فاصلے پر ایر کنڈیشنڈ "مڈوے ہاؤس" کے سامنے رکی۔

"میں میرٹھ بھی گیا تھا۔ دن بھر کے لئے بیڈ۔ ویری بیڈ" گبرئیل کوہن نے خنک نیم تاریک ڈائننگ ہال میں داخل ہوتے ہوئے اطلاع دی۔

گبرئیل کوہن یعنی جبرئیل کاہن یعنی موسیٰ ؑ کے بھائی کاہن اعظم ہارونؑ کی اولاد یا نام لیوا نصف دنیا کے میڈیا پر قابض۔ سدرہ کی شاخ پر تو یہ جبرئیل چڑھا بیٹھا ہے۔

نچلے متوسط طبقے کے MOHAN WEDS KAMLA قسم کے دولہا دلہن مع دو براتیوں کے قریب کے صوفے پر آکر بیٹھ گئے۔ دلہن نے کارچوبی نائیلون کی سرخ ساری پہن رکھی تھی۔ دولہا کے ماتھے پر تلک، گلے میں ٹائی کے اوپر موتیوں کا ہار۔ باہر ان کی ٹیکسی کھڑی تھی۔ یہ دونوں اس گروہ سے تعلق رکھتے تھے جو عوامی بس میں سفر کرتا ہے اور ایر کنڈیشنڈ روڈ ہاؤس میں تازہ دم ہونے کے بجائے راستے کے گندے ڈھابوں میں کڑک چاء پیتا اور مونگ پھلی کھاتا ہے مگر یہ ان کی شادی کا دن تھا اور وہ ٹیکسی میں سفر کر رہے تھے۔ دلہن حیرت اور مسرت سے چاروں طرف دیکھ رہی تھی۔ نورما کوہن کو اپنی طرف متوجہ پاکر شرمائی۔ یقیناً وہ ایم اے یا ایم ایس سی پاس تھی اور خود ملازمت کر کے اور اس کے باپ نے پیسہ جوڑ کر یا قرض لے کر بعوض بھاری جہیز یہ لڑکا حاصل کیا تھا۔ اچھا بہو رانی۔ تم بتاؤ تم کس طرح کی موت پسند کروگی۔ اسٹوو کا دھماکہ، مٹی کے تیل کا چھڑکاؤ یا معمولی طریقے سے گلا گھونٹ کر مارے جانے کو ترجیح دوگی۔ یہ معصوم لڑکی عین ممکن ہے کہ بہت جلد قتل کردی جائے۔ اس کے ممکن قتل کا ذمہ دار کون ہے۔

آپ اور آپ اور آپ اور آپ۔

"گرم ہوا" کے شہر میں ڈسکو میوزک کی ایک دوکان کے آگے ایک برقعہ پوش لڑکی۔ اس کے کچھ فاصلے پر ایک لفنگا سا گورا غیر ملکی ایک رکشا والے سے مصروف گفت و شنید ۔۔۔

ناقابلِ یقین بات ہے مگر اس لڑکی نے منٹو کی سلطانہ کی طرح کالی شلوار پہن رکھی تھی۔ ماہ محرم شروع ہو چکا۔

---

پہلے انھوں نے بجلی گھروں پر قبضہ کیا پھر دوا و غذا کی ناکہ بندی۔ پھر پانی بند کیا۔ بیکس ہیں مسافر ہیں وطن دور ہے گھر دور۔ ہفتم سے ہیں گھیرے ہوئے یہ لشکرِ مقہور۔ تھا شور کہ پیاسوں کو نہ پانی کا ملے جام۔ دم لینے کی مہلت نہ ملے بے وطنوں کو۔ مرتے ہیں زبانوں کو نکالے ہوئے بچے۔ ہے ہے میری آغوش کے پالے ہوئے بچے۔

مرحب نے اس گھڑی کیا سامان رزم گاہ۔ شعلے نے الحذر کہا بجلی نے الاماں۔ دہشت سے تھر تھرا گیا مریخ آسماں۔ کشتوں کو اپنے فوج عدو روندنے لگی۔ جنگل میں برق قہر خدا کوندنے لگی۔

اب دشت نوردیار پر ۱۴۰۲ھ کا نیا چاند طلوع ہو رہا ہے۔ ہجرت کا نیا چاند شہر بنارس میں استاد بسم اللہ خاں نے اپنے آبائی امام باڑے کے تعزیوں کے سامنے بیٹھ کر شہنائی پر غمگین راگ چھیڑ دیئے۔ امام باڑہ حسین آباد لکھنؤ کے پھاٹک پر نوبت بج رہی ہے۔ ہندوستان و پاکستان کے جگمگاتے آراستہ، انگلستان و کینیڈا اور امریکہ کے سینٹرلی ہیٹڈ نفیس اعزاخانوں میں مرثیہ خوانی شروع ہو چکی۔ جاتا تھا یوں غضب میں صف اہل کید پر شیر زیاں جھپٹتا ہے ... صد بر نکلا ادھر سے جو وہ اجل کا شکار تھا۔ پیدل ہو یا سوار وہ دو تھا یا چار تھا کونوں ... ایک شور تھا کہ موت کا عرصہ قلیل ہے پیاسو ہو کہ تیغ

... اؤں۔ اٹھ اٹھ گئے سپاہ ضلالت نشاں

... طرح آسکے وہ شجاعت بیان میں۔

... دار دس ہزار۔ چادر ہلا رہے

# انکار/ علی گڑھ

تھے شجاعان نامدار خود صاحب کمند اسیرِ کمند تھے دم خنجروں کے  تیغ کی دہشت سے بند تھے۔

لیکن وا محمدا! وا حسینا! کوئی ان کی مدد کو نہ پہنچا۔ اب وہ سب بندوقیں سنبھالے دشت غربت میں منتشر کئے جانے کے لئے ٹرکوں پر سوار کئے جا رہے ہیں۔ وہ بندر گاہ لے جائے گئے/ ایک اور ہجرت پر مجبور، پینتس ۲۵ سال بعد ایک اور ہجرت۔

جگمگاتی مراد آبادی صراحیوں اور فیروز آبادی جھاڑ فانوس سے آراستہ طلائی محلوں میں کشمیری قالینوں پر نیم دراز شیوخ الف لیلیٰ جدید نے ہاتھ بڑھا کر رنگین ٹی وی پر دوسری چینل لگائی/ مجاہدے قتل و غارت قید و بند اور ہجرت کے مناظر غائب۔ اب وہ نامور بیلی ڈانسر نبیلہ کا نیم عریاں رقص ملاحظہ کر رہے ہیں۔ ان کے ذاتی طیارے باہر موجود ہیں جو کل سویرے ان کو مونٹ کارلو اور پیرس لے جائیں گے۔ جہاں کے قحبہ خانے ان کے منتظر ہیں۔

ہے کوئی مائی کا لال جو انھیں سنگسار کر سکے؟

جہازوں نے لنگر اٹھائے/ کشتی نوح چھوڑ کر طوفان ہوا رواں۔ ماہی نے الحفیظ کہا مہ نے الاماں۔ پرواز شاخ سدرہ سے کی جبرئیل نے محراب سے بلند کیا سر خلیل نے۔

وہ سرفروش جانباز حقیقی مجاہد، اپنی بندوقیں ہوا میں سر کرتے ایک اور ہجرت پر مجبور ہوئے۔ شکستہ دروازوں میں ان کے بوڑھے ماں باپ بیویاں اور بچے سرنگوں۔ رہنے کا ٹھکانہ کہیں بتلا کے سدھارو۔ گوشے میں دلہن کو کہیں بٹھلا کے سدھارو تم چھوٹتے ہو عالم تنہائی ہے اس پر ـــــ تم چھوٹتے ہو۔ واجب القتل ہیں۔

حیا کے مارے کئے گردنوں کو خم آئے  قدم قدم پہ اٹھاتے غم و الم آئے۔
بلاکشوں نے مکان رہنے کو نہ پایا تھا۔ بجز فلک نہ شجر

---

پڑھنے لگا رجز کے ہوں حیفہ کا پہلوا،
لوگوں سے۔
استخوانوں سے لرزنے کی و
واجب القتل ہیں

جلاد آستین چڑھاتا ہوا چلا۔خنجر پر انگلیوں کو پھراتا ہوا چلا۔مجمع کو راس وچپ سے ہٹاتا ہوا چلا۔ "آسمان سے یہاں مسلسل چار ماہ تک آگ برسی ہے۔آسمان کی آگ اور زمین کی آگ"۔گبریئل کوہن اسٹوری فائل کرتا ہے۔عمر میں پہلی بار دیانت داری سے۔

فاقہ کش تشنہ دہن کشتہ غم لٹتے ہیں۔دشت غربت میں گرفتار ستم لٹتے ہیں۔قتل و لٹ ہوئے سامان گرفتاری ہے یا علیؑ آئیے سلمان۔

ہے یہ فریاد کسی کی کہ برادر دوڑو۔کوئی چلاتا ہے عباسؑ دلاور دوڑو۔دیکھو خونخوار عدو برچھیاں دکھلاتے ہیں۔تیغ کھینچو کہ لعین گھر میں گھسے آتے ہیں۔

اس مصیبت میں نہ آئے تو کب آؤ گے۔سر سے چادر میری چھن جائے گی تب آؤ گے۔

کوئی نہیں آیا مدد کے لئے کوئی نہیں آیا۔

گبریئل کوہن اسٹوری فائل۔

یرمیاہ نبی نے تین ہزار سال قبل نوحہ کیا تھا۔کرنل ڈویر یرمیاہ ہو آج نوحہ گر۔

ان گنت یتیم ولسیر معذور اور زخمی بچے ـــــ ہند نے پوچھا مرض کیا ہے کہا بے پدری رو کے پوچھا کہ دوا کیا ہے کہا نوحہ گری۔

انھوں نے میرے ابا اور اماں کو مار دیا۔باقی سب کو پکڑ کر لے گئے۔گھر لوٹ لیا گھر میں میں اور بے بی اکیلے باقی بچے ہیں۔میں بے بی کی دیکھ بھال نہیں کر سکتا کیونکہ میں پانچ سال کا ہوں۔

دہشت زدہ متحیر بے خانماں بے سہارا بچے۔ہند نے پوچھا مرض کیا ہے کہا بے پدری گھر جو دیا دنت کیا کہنے لگے در بدری بولی لیتا ہے خبر کون کہا بے خبری۔

بولی لیتا ہے خبر کون کہا بے خبری۔

مکانوں پر بلڈوزر چل گئے۔مکانوں پر بلڈوزر برسوں سے چل رہے ہیں۔

گبریئل کوہن آج ان کے متعلق اسٹوری

ملبے کے ڈھیر لاشوں کے انبار۔جلے ہوئے گھر۔غل تھا کہ ایسے گھر بھی الٰہی جہاں میں ہیں۔ثابت نہیں کہ قبر میں ہیں یا مکاں میں۔

وہ شب کہ الحذر وہ حرارت کہ الاماں

ہر دم زمین سے واں کی نکلتا تھا یوں بخار جیسے دھواں تنور سے اٹھتا ہے بار بار۔

ننھے بچوں کا یہ عالم ہے کہ گھبراتے ہیں گود میں ماؤں کے دہشت سے چھپے جاتے ہیں۔ ننگی تلواریں جو ظالم انھیں دکھلاتے ہیں بس تو چلتا نہیں اشک آنکھوں میں بھر لاتے ہیں۔

نہ تو کر سکتے ہیں فریاد نہ رو سکتے ہیں۔ چپکے سہمے ہوئے اک اک کا منھ تکتے ہیں۔
ملبے میں ہر طرف کھلونے اور ننھے منے جوتے اور ننھے منے کپڑے۔
کل مجھے لوٹ کا اسباب جو دکھلایا تھا۔ ایک پھٹے کپڑے پر حاکم کو بھی غش آیا تھا۔ ایک علَم تھا اسی اسباب میں خورشید نشان، مشک پنجے میں بندھی۔ خوں میں بھرا افشاں۔ ایک گہوارے کی خوشبو سے یہ ہوتا ہے عیاں کہ ابھی اٹھ کے سدھارا ہے کوئی غنچہ دہاں۔

بیچ میں تکیوں کے ننھا سا شلوکا دیکھا۔ دودھ اُگلا ہوا اور داغ لہو کا دیکھا۔
ایک سات سالہ بچی دہشت زدہ اپنے کھنڈر مکان میں لاشوں میں گھری ایک خالی ٹین کے پیچھے چھپی ہوئی ہے۔ بلک بلک کر رو رہی ہے۔
اچھی نہیں عادت نہ رویا کرو بی بی۔ پہلو میں کبھی ماں کے نہ سویا کرو بی بی۔ کیا ہوئے جو ہم گھر میں کسی شب کو نہ آئیں۔ مجبور ہوں ایسے کہ تمہیں چھوڑ کے جائیں۔
جنگل میں بہت قافلے لٹ جاتے ہیں بی بی۔ برسوں جو رہے ساتھ وہ چھٹ جاتے ہیں بی بی۔

ہزاروں ہزار یتیم بے خانماں بچے۔
بیٹی کے سوا آپ کا کوئی نہیں بابا۔ شب بھر میں اسی خوف سے سوئی نہیں بابا۔
میں بے بی کی دیکھ بھال نہیں کر سکتا۔ میں صرف پانچ سال کا ہوں۔
بچوں کے سراب کٹ کے نشانوں پہ چڑھیں گے۔
استخوانوں سے لرزنے کی صدا آتی ہے۔
ٹیلی ویژن کی چینل بدلئے
مگر اس چینل پر کوئی تصویر نہیں سناٹا ہے۔

سناٹا ۔ جی نہیں ۔یہاں سب خیریت ہے برضائے الٰہی ۔منافقین اور زمین پر فساد پھیلانے والوں کو چن چن کر ختم کر دیا گیا۔ واجب القتل تھے جو باقی ہیں انشاء اللہ ان کو بھی۔

قیدخانوں میں اسیر منتظر اجل بیٹھے ہیں۔ آنکھوں پر سیاہ پٹی اور بندوقچیوں کے گولیوں کی باڑھ ۔ایمنیسٹی انٹرنیشنل کے نمائندوں کو آنے کی اجازت نہیں ۔ وہ شیطان عظیم کے کارندے۔

قیدخانے میں تلاطم ہے کہ ہند آتی ہے؟

ہند ہرگز نہیں آئے گی ۔کاہے کو آنے لگی ۔سب کو اپنے اپنے قومی مفاد کا خیال ہے صاحب ۔ لائن سے اپنی قبریں کھود کر سب اس قطار میں آجائیں جلدی جلدی ۔افراتفری نہیں سستی نہیں ڈسپلن آخر دم تک ضروری ہے ۔کچھ کفن کے لئے ہمراہ نہیں لایا ہوں ۔باپ کو چھوڑ کے بے گور و کفن آیا ہوں ـــــ

فکر مت ۔کفن سرکاری ملیں گے ۔پھاوڑے قرینے سے رکھ دیجئے ۔دوسرے آرہے ہیں۔

کاونٹ ڈاؤن دس ۔نو ۔آٹھ ۔سات ۔چھ ۔پانچ ۔چار ۔تین

قیدخانوں میں کمسن لڑکے لڑکیاں منتظر اجل بیٹھے ہیں ۔دنیا کے ایوانوں میں اقتدار کی راہداریوں میں ان کی آواز نہیں پہنچتی کوئی ان کو چھڑانے نہیں آنا۔

---

بولا نہ جب کوئی تو ہوا غم زیادہ تر ۔ دیوار پکڑے پکڑے گئی وہ قریب در پٹ کو ہلا ہلا کے پکاری وہ نوحہ گر ۔دربانو جاگتے ہو کہ سوئے ہوئے خبر ۔بے کس ہوں تشنہ لب ہوں فلک کی ستائی ہوں ۔کچھ تجھ سے اپنا حال میں کہنے کو آئی ہوں۔

چھوٹے سے سن میں قیدی زندانِ شام ہوں ۔میں دخترِ حسین علیہ السلام ہوں۔

کہتی نہیں میں یہ کہ کرو قید سے رہا ۔چھٹ جائیں گے کبھی کہ اسیروں کا ہے خدا۔ کھانے کو کچھ طلب ہے نہ پانی کی التجا ۔ ہاں قفل کھول دو گے تو دوں گی نہیں دعا۔ جائیں گے ہم کہاں کہ تمہارے حوالے ہیں ۔بابا حسین ؑ آج کی شب آنے والے

ہیں۔
اصغرؑ ہیں ان کے ساتھ یقین ہے کہ جلد آئیں۔ ایسے نہیں ہیں وہ کہ مجھے رات بھر رلائیں۔ چوکی کے لوگ سوتے ہیں در پر مجھے بٹھائیں۔ دھڑکا مجھے یہ ہے کہ کہیں آ کے پھر نہ جائیں۔
نیند آئے گی نہ مجھ کو بہت بے قرار ہوں۔ بھاگے کوئی اسیر تو میں ذمہ دار ہوں۔
موقوف ان پہ میری حیات و ممات ہے۔ آنے کا ہے یہ دن یہی وعدے کی رات ہے۔
بولے نگاہباں کہ تیرا دھیان ہے کدھر۔ جا، ماں کے پاس بیٹھ۔ کہاں تو کہاں پدر
دن کو بھی روتی رہتی ہے شب کو بھی روتی ہے۔ نہ ہم کو سونے دیتی ہے نہ آپ سوتی ہے۔ بلوائیں شمر کو تری تعزیر کے لئے۔ رونا نہ کم کرے گی تو شبیرؑ کے لئے
ماں سے چھٹے تو اور صدمہ دو چند ہو۔ ایسا نہ ہو جدا کسی حجرے میں بند ہو۔
یہ بات سن کے سہم گئی وہ جگر نگار۔ دروازے سے سرک کے لگی رونے زار زار۔ دالان سے پکاریں یہ بانوئے نامدار۔ بی بی کدھر گئیں ادھر آؤ یہ ماں نثار۔
کھولے گا کون در کسے چلاتی پھرتی ہو۔ واری کہاں اندھیرے میں ٹکراتی پھرتی ہو۔
زنجیر در نہ رات کو کھولیں گے یہ لعیں۔ ماں صدقے گئی گھڑکیاں کھانے کو کیوں گئیں۔ پست و بلند خانہ زنداں کی ہے زمیں۔ گھبرا کے گر پڑو نہ اندھیرے میں تم کہیں
روتی ہوئی یہ کہہ کے اٹھیں بانوئے حزیں۔ بیٹی کو ڈھونڈھتی ہوئی دروازے تک گئیں۔
روتی تھی منھ کو کرتے سے ڈھانپے وہ مہ جبیں۔ پاس آ کے ماں نے سر سے قدم تک بلائیں لیں۔

سر کو جھکا کے پہلے تو وہ پیچھے ہٹ گئی
پھر ننھے ہاتھ اٹھا کے گلے سے لپٹ گئی
جبرئیلؑ لرزتے ہیں سمٹتے ہوئے پر کو۔

---

ماہ محرم ۱۳۰۲ ھ

ترجمہ: انور صدیقی

# کل ہند ترقی پسند مصنفین میں
# قیادت کا عمل

اسکول آف اورنٹیل اینڈ افریکن اسٹڈیز، لندن یونیورسٹی، کے جنوبی ایشیائی مطالعات کے مرکز نے ۱۹۷۲ء سے ۱۹۷۴ء تک جنوب مشرقی ایشیاء کے سماجوں میں سیاسی اور سماجیاتی تبدیلیوں کی سمت و رفتار کے تعین کی خاطر متعدد سیمینار کئے اور اسی موضوع پر آخر میں ایک بین اقوامی کانفرنس بھی کی جس میں ہندوستان، سری لنکا، امریکہ اور یورپ کے ماہرین نے حصہ لیا۔ موضوع کو سمجھنے اور تبدیلیوں کے تعین کی خاطر سیمیناروں میں جو طریقہ کار اپنایا گیا اس کی خصوصیت یہ تھی کہ ان سماجوں میں قیادت کے عمل کو مرکزی اہمیت دی گئی اور اس کے عمل کے مطالعے کو سماجیاتی اور سیاسی تبدیلیوں کی کلید سمجھا گیا۔ رالف رسل نے اس کانفرنس کیلئے ترقی پسند تحریک میں قیادت کے عمل کو اپنا موضوع بنایا تھا۔ رسل سے اردو ادب کے سنجیدہ طالب علم اچھی طرح واقف ہیں اور ان کے کاموں اور کارناموں سے آگہی رکھتے ہیں، یہ انگلستان میں لندن یونیورسٹی میں اردو کے ریڈر ہیں اور انھوں نے ڈاکٹر خورشید الاسلام کے اشتراک سے کافی وقیع کام کیا ہے۔ رالف رسل خود بھی ترقی پسند ہیں اور اس تحریک کے سارے نشیب و فراز سے واقف ہیں۔ زیر نظر مضمون میں ترقی پسند تحریک کی تنظیم، طریقۂ کار اور قیادت کی ماہیت کا جس معروضیت، ژرف نگاہی اور ایک طرح کی ذہنی چوکسی سے مطالعہ کیا ہے وہ آج ترقی پسند تحریک کے طرفداروں میں کم یاب ہے۔ ہمارے ترقی پسند نقادوں کی شروع کی اذعانیت، متعصبانہ خشونت اور استہزا زدہ مناظرہ بازی اور منفی خیز مکالمے سے پرہیز اور گریز کا انداز اگرچہ اب خاصا مدھم ہو چکا ہے، پھر بھی ان میں اب بھی خال خال ایسی باقیات نظر آجاتی ہیں جو ادب اس کی طینت

مزاج اور اظہار کے معاملات میں کچھ اسی طرح کی دسلیت، سطحیت اور سادہ ذہنی کا شکار ہیں جیسے کہ تحریک کے دور شباب کے کچھ بزرگ۔ یہ بزرگ رسل سے اردو سیکھنے کے علاوہ اور بہت سیکھ سکتے ہیں۔ رسل کا انداز تحقیقی ہے اور حقیقی تحقیقی مزاج رکھنے کی سب سے بڑی خوبی یہ ہوتی ہے کہ اپنی تحقیق سے نکلنے والے نتائج سے نہیں ڈرتے۔ خواہ وہ ان کی ذاتی پسند اور عقائد پر ضرب ہی کیوں نہ لگاتے ہیں۔ رسل نے ۱۹۴۷ء تک اپنی تحقیق کو محدود رکھا ہے۔ ۵۲ء کے بعد سے تحریک خود اپنی شکست کی آواز میں تبدیل ہونے لگتی ہے۔ ۱۹۶۰ء اور ۱۹۷۰ء کے دوران یہ کچھ اس حال کو پہنچ جاتی ہے کہ خود اسکی سجادہ نشینی کے جھگڑے شروع ہو جاتے ہیں۔ رسل نے اپنی تحقیق کے سلسلے میں سجاد ظہیر کی "روشنائی" کو بنیادی مواد کی حیثیت دی ہے۔ کہیں کہیں سردار جعفری کی کتاب 'ترقی پسند ادب' کے حوالے ملتے ہیں۔ حفیظ ملک کے مضمون The Marxist Literary Movement in Urdu سے استفادے کا پتہ چلتا ہے رسل نے Carlo Copp کے مضمون Some European Aspects of Progressive Movement in Urdu کی افادیت کی طرف بھی اشارے کئے ہیں۔ خلیل الرحمٰن اعظمی کی کتاب "اردو میں ترقی پسند ادبی تحریک" (۱۹۷۲ء) انکی نظر سے اس وقت گذری جب وہ اپنے مقالے کو مکمل کر چکے تھے۔ میں نے مقالے کے بنیادی قارئین کو صرف اس وجہ سے اطلاع دی ہے کہ میں نہیں چاہتا کہ حواشی سے ترجمہ کو گرانبار کروں۔ رسل کے مباحث اور نتائج کے بارے میں کچھ نہیں کہوں گا کہ آپ کو مقالہ پڑھنے سے بے نیاز نہیں کرنا چاہتا اور میں نے اس کا ترجمہ اس لئے کیا ہے کہ شاید اردو کے پڑھنے والوں تک ابھی یہ نہ پہنچا ہو۔ میں نے ترجمہ کر کے صرف "پہنچانے" کی آسانی پیدا کی ہے۔

انور صدیقی

## رالف رسل

جب پہلی بار اس سیمینار میں مجھ سے شریک ہونے کو کہا گیا تو مجھے تھوڑا سا تامل تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ مجھے بنیادی طور پر ادب کے معاملے میں 'قیادت' کے تصور کی افادیت ہی مشکوک معلوم ہوتی تھی چنانچہ جی چاہا کہ اس موضوع پر لکھنے سے انکار کر دوں۔ لیکن پھر خیال آیا کہ کل ہند انجمن ترقی پسند مصنفین کی تحریک میں قیادت کے مسئلے پر ایک مفید مضمون ضرور لکھا جا سکتا ہے۔ اس لئے کہ ترقی پسند مصنفین کی تحریک ادبی ہونے کے علاوہ وسیع معنوں میں' ایک طرح کی سماجی اور سیاسی تحریک بھی تھی۔ اور جب معاملہ سیاسی اور سماجی ہو تو اس پر قیادت کے نقطۂ نظر سے غور کیا جا سکتا ہے۔ اس کے علاوہ ترقی پسند مصنفین کی تحریک کے اثرات کچھ ایسے دور رس بھی تھے کہ ان کا جائزہ لینا ضروری معلوم ہوتا ہے۔ ہندوستان کے بارے میں میری دلچسپی اور واقفیت بھی کم و بیش اسی دور میں شروع ہوئی، جب یہ تحریک عالم وجود میں آئی۔ میرے سیاسی عقائد اس سارے عرصے میں' جو میرے تجزئے کا موضوع ہے' (اور آج بھی) بڑی حد تک انجمن کے عقائد سے ہم آہنگ ہیں۔ اردو کے لکھنے والوں پر اس کے اثرات ہندوستان کی دوسری زبانوں کے لکھنے والوں کے مقابلے میں زیادہ گہرے اور دور رس رہے ہیں اور میری خوش بختی یہ ہے کہ اردو ادب میرا موضوع ہے تقریباً گذشتہ بیس سال سے اس تحریک کے ممتاز رہنماؤں سے مجھے ذاتی واقفیت کا شرف حاصل ہے۔ ان سب باتوں کے علاوہ' جو بات سب سے زیادہ اہم ہے وہ یہ ہے کہ انگریزی میں انجمن ترقی پسند مصنفین کے سلسلے میں کوئی مفید مطلب مضمون موجود نہیں ہے۔ ان باتوں کے پیش نظر میں نے سیمینار میں شریک ہونے اور مضمون لکھنے کا وعدہ کر لیا۔

میں یہ بات شروع میں ہی واضح کر دینی چاہتا ہوں کہ میرا مقصد نہ تو اس تحریک کے زیر اثر لکھے جانے والے ادب کی تعین قدر ہے اور نہ ہی میں اس کی تاریخ مرتب کرنے کا ارادہ رکھتا ہوں۔ میں تو صرف یہ دکھانا چاہتا ہوں کہ کن خطوط پر یہ تحریک اپنے وجود کے

پہلے دور میں جو ۱۹۲۵ء سے لیکر ۱۹۴۷ء کے عرصے پر محیط ہے، منظم کی گئی اور چلائی گئی۔ برِ صغیر کی تقسیم اور ہندوستان اور پاکستان کے نام سے دو آزاد ریاستوں کی تخلیق کے بعد ایک نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ تقسیم کے بعد کے دور کا تجزیہ ایک الگ مضمون کا متقاضی ہے۔

## پہلا قدم: ۳۶-۱۹۳۵ء میں ہندوستان کی صورتِ حال

انجمن ترقی پسند مصنفین کی تشکیل کے سلسلے میں اولین عملی اقدام کا منصوبہ نانکنگ ریسٹورنٹ ڈنمارک اسٹریٹ، لندن میں غالباً نومبر ۱۹۳۴ء یا ۱۹۳۵ء میں بنایا گیا (تاریخ کا معاملہ غیر یقینی ہے) اس ریسٹوران میں ہندوستانی طالب علموں اور دانشوروں نے جن میں مختلف سیاسی نظریات کے حامل افراد شامل تھے، ملے، بیٹھے اور بحثیں کیں۔ انجمن کا پہلا منشور تیار کیا اور ہندوستان میں تحریک کے آغاز کے منصوبے بنائے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ اس تحریک کے بانیوں میں جہاں ایک طرف انقلابی سوشلسٹ قومیت کے نظریے کی نمائندگی نہرو کر رہے تھے تو وہیں دوسری طرف سجاد ظہیر بھی تھے جن کے افکار کی اساس اشتراکیت پر تھی۔ اس گروہ میں ملک راج آنند (جو اس زمانے کے ان چند گنے چنے ہندوستانیوں میں سے تھے جن کی انگریزی تحریروں نے انگریز پڑھنے والوں کو متاثر کیا) سجاد ظہیر، جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا اور محمد دین تاثیر شامل تھے۔ ان دوستوں کے ذریعہ جو لندن، آکسفورڈ، کیمبرج اور پیرس میں تحصیل علم کے بعد وطن واپس ہو گئے تھے، ہندوستان کے ہمدرد خواہوں سے رابطہ قائم کیا گیا۔ کچھ ہی دنوں بعد جب سجاد ظہیر ہندوستان واپس لوٹے (وہ لندن کے حلقے کے پہلے فرد تھے جو ہندوستان واپس آ گئے) تو انھوں نے الہ آباد میں ایک منظم تحریک کے قیام کی عملی کوششیں شروع کر دیں۔

پہلا طریقۂ کار یہ اپنایا گیا کہ ان تمام لوگوں کے درمیان تال میل قائم کی جائے جو تحریک کی تشکیل کے تصور سے متفق تھے اور انھیں اس بات پر آمادہ کیا جائے کہ وہ اس کام میں جس کی حیثیت عملی زیادہ ہے وقت دینے پر راضی ہو جائیں۔ اس مرحلے پر جو لوگ تیار ہوئے ان میں بیشتر کمیونسٹ تھے یا وہ لوگ تھے جو کمیونسٹ تحریک کے ہمدردوں میں شمار کئے جاتے تھے۔ اس سلسلے میں دوسرے مرحلے پر یہ منصوبہ بنایا گیا کہ ان تمام ادیبوں اور دانشوروں کی حمایت حاصل کی جائے جو ہندوستان کے ادبی منظرنامے پر نمایاں تھے اور اگر ممکن ہو تو تحریک کے منشور

کے مسودے پر ان سے دستخط بھی کرائے جائیں۔ یہ منشور اس منشور سے بڑی حد تک مشابہ تھا جو "لندن کے ہندوستانی ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے منشور" کی حیثیت سے جن پر لندن ۱۹۳۵ء لکھا ہوا ہے Left Review کے فروری کے شمارے میں شائع ہوا تھا۔ اس پورے منشور کو یہاں پیش کرنا مناسب ہوگا:

"ہندوستانی سماج میں انقلابی تبدیلیاں رونما ہو رہی ہیں۔ فرسودہ خیالات، قدیم عقائد اور سماجی اور سیاسی اداروں کو للکارا جا رہا ہے۔ موجودہ انتشار اور تصادم سے ایک نیا سماج ابھر رہا ہے۔ رجعت پسندی کی روح اگرچہ خاصی کمزور پڑ چکی ہے اور مکمل زوال جس کے لئے مقدر ہو چکا ہے وہ اب بھی سرگرم عمل ہے اور اپنے وجود کو طول دینے کیلئے ہاتھ پاؤں مار رہی ہے۔

ہندوستانی مصنفوں کا فرض ہے کہ وہ ہندوستانی زندگی میں رونما ہونے والی تبدیلیوں کا اظہار کریں اور ملک کی ترقی کے جذبے کے فروغ میں معاون ہوں۔ کلاسیکی تمدن کے زوال کے بعد سے ہندوستانی ادب میں ایک خطرناک اور مہلک رجحان یہ پیدا ہو گیا ہے کہ وہ حقائقِ حیات سے فرار کا متلاشی ہے۔ وہ حقیقتوں سے گریز کر کے روحانیت اور عینیت میں پناہ ڈھونڈھتا ہے۔ اس کا نتیجہ یہ ہے کہ ہمارا ادب ایک طرح کی جامد ہیئت پرستی اور سوقیت اور ابتذال سے گرانبار نظریۂ زندگی کا شکار ہو گیا ہے۔ ہمارے ادب میں متصوفانہ ربودگی، جنس کی طرف خفیہ مگر جذباتی میلان، جذبے کی نمائش پسندی اور عقلیت کا تقریباً مکمل فقدان ادبی صورت حال پر روشنی ڈالتا ہے۔ اس طرح سے ادب گذشتہ دو صدیوں کے دوران تخلیق کیا گیا تھا۔ یہ زمانہ ہماری تاریخ کا سب سے الم ناک زمانہ تھا۔ یہ وہ دور تھا جب جاگیردارانہ نظام شکست و ریخت کے عمل سے دوچار تھا اور ہندوستانی عوام مجموعی طور پر شدید اذیت اور زبوں حالی کی زد پر تھے۔

ہماری انجمن کا مقصد ادب اور دوسرے فنون کو مذہبی، علمی اور زوال آمادہ طبقوں کی گرفت سے آزاد کرانا ہے جن کے ہاتھوں وہ اب تک تذلیل کا شکار رہے ہیں ___ عوام سے فنون کا گہرا رشتہ قائم کرنا ہے اور انھیں زندگی کی حقیقتوں کا فعال ترجمان بنانا ہے اور ان سے مستقبل کی طرف رہنمائی کا کام لینا ہے۔

ہندوستانی تہذیب کی بہترین روایات کی پاسداری اور امانت کی دعوے داری کے

ساتھ ساتھ ہم اپنے ملک میں رجعت پرستی کے تمام تر سیاسی، معاشی اور تمدنی مظاہر کی انتہائی سفاکانہ تنقید کریں گے۔ ہم اپنی تشریحی اور تخلیقی کاوشوں کے ذریعہ (ملکی اور غیر ملکی وسائل کی مدد سے) ان تمام چیزوں کو فروغ دیں گے جو ملک کو نئی زندگی سے ہمکنار کرنے والی ہیں۔ ہندوستان کے نئے ادب کو آج کی زندگی کے بنیادی مسائل مثلاً بھوک اور افلاس، سماجی پسماندگی اور سیاسی محکومی کو اپنا موضوع بنانا چاہیئے تاکہ ہمارا ادب ان مسائل کو سمجھنے میں ہماری مدد کر سکے اور اس سمجھ کے ذریعہ ہمیں عمل پر آمادہ کر سکے۔

مندرجہ بالا مقاصد کے پیش نظر مندرجہ ذیل تجاویز منظور کی گئیں۔

۱۔ ہندوستان کے مختلف لسانی علاقوں کے لکھنے والوں کی تنظیموں کا قیام اور ان میں تال میل قائم کرنے کے لئے کانفرنس کا انعقاد، رسائل اور کتابچوں کا اجراء وغیرہ۔

۲۔ ان ادبی انجمنوں سے تعاون جن کے مقاصد انجمن ترقی پسند مصنفین کے بنیادی مقاصد سے متصادم نہ ہوں۔

۳۔ ترقی پسند نوعیت کے ادب کی تخلیق و ترجمے کا کام جس کا فنی معیار انتہائی بلند ہو۔ ثقافتی رجعت پسندی سے لڑنا اور اسطرح ہندوستان کی آزادی اور سماجی تشکیل نو کے کاز کو فروغ دینا۔

۴۔ ہندوستان کو عام زبان کی حیثیت منوانے اور رومن رسم الخط کو مشترک رسم خط کے طور پر قبول کئے جانے کی خاطر جد وجہد کرنا۔

۵۔ لکھنے والوں کے مفادات کا تحفظ اور اگر وہ اپنی کتابوں کی اشاعت کے لئے مالی مدد کے مستحق ہوں تو پھر اس قسم کی مدد کی فراہمی۔

۶۔ خیال اور رائے کے اظہار کی آزادی کے لئے، جدوجہد کرنا۔

الہ آباد کے چند ہفتوں کے تجربے نے یہ بات واضح کردی کہ ان مقاصد کے سلسلے میں ایک بہت بڑے حلقے کی تائید حاصل کی جا سکتی ہے۔ ان مقاصد سے جن لوگوں نے ہمدردی ظاہر کی ان میں پنڈت امرناتھ جھا اور ڈاکٹر تاراچند شامل تھے۔ پنڈت امرناتھ جھا اس وقت الہ آباد یونیورسٹی کے وائس چانسلر تھے اور ڈاکٹر تاراچند نیم سرکاری تنظیم ہندوستانی اکادمی کے سکریٹری تھے یہاں یہ بات قابل ذکر ہے کہ چند مہینوں کے اندر اندر شاعروں، افسانہ نگاروں اور ناقدوں کی ایک بھاری تعداد نے تحریک سے اپنی ہمدردی اور اتفاق

کا اظہار کیا۔ ان میں صرف یہی نہیں کہ وہ لوگ شامل تھے جن کا بائیں بازو سے تعلق تھا بلکہ وہ لوگ بھی تھے جو کانگریسی تھے اور گاندھیائی مسلک رکھتے تھے جو ملک کی آزادی کے دل سے قائل ہوتے ہوئے بھی کانگریس میں شرکت سے ڈرتے تھے اور اپنے سیاسی خیالات کے برملا اظہار سے گریز کرتے تھے۔ جس وسیع پیمانے پر ایک ایسی تحریک کو حمایت حاصل ہوئی جسے کھلے ہوئے کمیونسٹ چلا رہے تھے۔ ۱۹۲۵ء میں اتنی حیرت انگیز نہیں معلوم ہوتی جتنی کہ ۱۹۷۱ء میں ہندوستان کی جو سیاسی صورت حال اس زمانے میں تھی اس کا اندازہ وہی لوگ کر سکتے ہیں جو مغرب میں ایک ایسی ہی صورت حال سے واقف ہیں جو ۱۹۴۱ کے وسط سے دوسری جنگِ عظیم کے اختتام تک نظر آتی ہے۔ ان برسوں کے دوران فسطائی جرمنی، اٹلی اور جاپان کے خلاف جنگ کی مجبوریوں نے ایک طرح کی یک جہتی پیدا کر دی تھی۔ چنانچہ جنگ میں مغربی طاقتوں کے شانہ بشانہ روس اور چین بھی شامل تھے۔ چین میں تو قوم پرستوں اور کمیونسٹوں دونوں کا فسطائیت کے خلاف جنگ کے مسئلے پر مکمل اتفاق رائے تھا۔ ان حالات نے کمیونزم کو گوارا بنا دیا تھا اور اسے ایک باعزت حیثیت بخش دی تھی اور اس کے بہت سے انقلابی عوامی مطالبوں کو غیر متوقع حلقوں سے پرجوش حمایت حاصل ہو جاتی تھی۔ یہ وہ زمانہ تھا جب ایک قدامت پسند اور صورت حال سے برگشتہ بیزار برطانوی ممبر پارلیمنٹ نے کہا تھا کہ Times روز نامہ Daily Worker کا سستا ایڈیشن بن کر رہ گیا ہے" (جن لوگوں کی عمریں اسی منزل پر شعور کی حدوں میں تھیں، وہ اس بیان کی صداقت کی تصدیق کریں گے اور جن کے ساتھ یہ صورت نہیں ہے انھیں اس زمانے کے برطانوی اور امریکی مدبروں کی تقریروں کی طرف رجوع کرنا چاہیئے) تیسویں دہائی کے وسط میں ہندوستان ایک ایسی صورت حال سے دوچار تھا جس میں برطانیہ کے خلاف ایک طویل جدوجہد کے باوجود ناکامی کے احساس نے بعض لوگوں میں گاندھیائی طریقۂ کار سے ایک طرح کی ناآسودگی پیدا کر دی تھی اور وہ مسئلے کے مارکسی حل کی طرف مائل ہو گئے تھے نہرو نے اس نقطۂ نظر کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ اس نقطۂ نظر کو جیسی قبولیت حاصل ہوئی اس کے کئی وجوہ تھے۔ ایک طرف تو نہرو جی کی وہ تعلیم تھی جو انھوں نے Harrow اور Trinity میں حاصل کی تھی دوسری طرف انھیں اپنے والد کی وساطت سے گاندھی جی اور کانگریسی قیادت تک رسائی حاصل تھی۔ یہ وہ اسباب تھے جن کی وجہ سے مارکسی افکار و نظریات کو کانگریس کی سیاست میں اثر و نفوذ کا موقع ملا۔ اسی زمانے میں جب کانگریس نے حکمت عملی کے طور پر انقلابی اصلاحات کے پروگرام کو اپنایا، تو کمیونسٹ بشمول سجاد ظہیر آل انڈیا کانگریس ورکنگ کمیٹی کے رکن بن گئے۔

یہی وہ زمانہ تھا جب ۱۹۳۷ء میں کانگریس نے انتخابات میں نمایاں کامیابیاں حاصل کیں اور کئی صوبوں میں کانگریسی وزارتیں وجود میں آئیں۔ برطانیہ کے لوگ عام طور پر یہ نہ سمجھ سکے کہ یہ رجحان کس شدت سے ہندوستان میں برگ وبار لا رہا ہے۔ ۳۵-۱۹۳۶ء تک ہر حلقۂ خیال کے ہندوستانی نے محسوس کر لیا تھا کہ بغیر انقلابیت کے اعلان و اظہار کے آئندہ بات نہیں بن سکے گی۔ کوئی بھی حکومت انقلابی جذبات سے گریز کی ہمت نہیں کر سکے گی۔ بین اقوامی منظر نامے پر سوویت یونین کی اس پالیسی کو نو آبادیاتی نظام کے خلاف لڑنے والے عوام کی مدد کی جائے، خاصی مقبول ہوئی اور اس کی وجہ سے سوویت یونین کی طرف سے ان لوگوں میں پسندیدگی کا جذبہ پیدا ہوا جو عام طور بائیں بازو کی سیاست سے دور رہتے تھے۔ ان ملکوں میں جہاں آزادی کی جدوجہد جاری ہو، سیاست کا مرکز و محور آزادی ہوتی ہے۔ (کبھی کبھی دوسرے مہم اور غیر اہم ہو جاتے ہیں) ایسی حالت میں کسی ملک کی طرف محکوم ملکوں کا رویہ صرف اس بات سے متعین ہوتا ہے کہ دوسرا ملک اس کی جدوجہد کی طرف ہمدردانہ رویہ رکھتے ہیں یا مخاصمانہ۔ آزادی کی جنگ میں شریک محکوم ملکوں کی قومی سیاست کا یہی مرکزی مسئلہ ہوتا ہے۔ انھیں ترقی پسند مصنفین کے رہنماؤں نے جو یا تو کمیونسٹ تھے یا کمیونزم سے قریب، ہندوستان کے مراعات یافتہ طبقہ کی یک جہتی سے، کسی حد تک شعوری طور پر مگر بڑی حد تک غیر شعوری طور پر فائدہ اٹھایا کہ وہ خود اسی طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ میں ہندوستان کے دوسرے علاقوں کے بارے میں یقین کے ساتھ کچھ نہیں کہہ سکتا مگر یہاں یہ ضرور کہوں گا کہ ترقی پسند تحریک کے اہم منتظمین شمالی ہندوستان کے پڑھے لکھے خوش حال طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ یہی صورت حال شمال میں پنجاب میں تھی۔ مشرق میں بہار میں اور جنوب میں حیدرآباد میں تقریباً یہی کیفیت تھی۔ اس زمانے میں کسی بڑے صاحبِ جائداد خاندان کا چشم و چراغ ہونا یا کسی ایسے گھرانے کا فرد ہونا جو وکالت کے پیشے میں نمایاں ہو، بے تکلفی سے اچھی انگریزی بول لینا، کسی برطانوی یونیورسٹی یا پیرس سے فارغ التحصیل ہونا دوسرے ایسے ہی گھرانوں میں پذیرائی کی ضمانت ہوا کرتا تھا۔ یہاں کسی کو اس بات کی فکر نہیں ہوتی تھی کہ کسی کے سیاسی نظریات کیا ہیں۔ اس کے علاوہ ترقی پسند تحریک کے رہنماؤں نے اپنے انقلابی نظریات کو انتہائی شائستگی کے ساتھ پیش کرنے کو اپنا شعار بنا لیا تھا۔ یہ بات سجاد ظہیر کے بیان سے بھی نمایاں ہوتی ہے۔ انھوں نے اس مختصر ترقی پسند حلقے کے انقلابی عزائم کا تذکرہ کیا ہے جو لندن میں قائم کیا گیا تھا۔ سجاد ظہیر

کے لہجے میں ایک طرح کی سادہ دلانہ دلکشی ہے، جب وہ کہتے ہیں "ہمارے چھوٹے سے حلقے کے بیشتر افراد مصنف بننا چاہتے تھے اس کے علاوہ وہ کر بھی کیا سکتے تھے۔ ہم میں محنت مزدوری کی صلاحیت نہیں تھی ہم نے کوئی ہنر بھی نہیں سیکھا تھا، سامراجی حکومت کی نوکری کرنے سے ہمارے ذہن بغاوت کرتے تھے۔ اب اور کون سا شعبہ رہ گیا تھا جس میں ہم کچھ کرتے؟"

جس کا سماجی طبقے کی بات میں کر رہا ہوں اس میں اپنے جدید ہونے کے اظہار و اعلان کو بڑی اہمیت حاصل تھی۔ اس جدت کے ظاہری پہلوؤں کو باطنی ذہنی اور قدرے غیر مرئی پہلوؤں کے مقابلے میں زیادہ اہم سمجھا جاتا تھا۔ انگریزی طرز کا سوٹ پہننے والا (اور اگر یہ سوٹ انگلستان کا بنا ہوا ہو تو کیا کہنے) اپنے سوٹ کے ذریعہ اپنی جدت کا اظہار کرتا تھا۔ مارکسی نظریے کے نام لیوا مارکسزم کو اپنی اپنی جدت علامیہ سمجھتے تھے اس لئے کہ ۱۹۳۵ء کے ہندوستان میں مارکسزم سے زیادہ جدید اور کون سی چیز ہو سکتی تھی۔ دونوں میں اگر کوئی فرق تھا تو وہ صرف جدت کے اظہار کے وسائل کا فرق تھا اور یہ فرق اس زمانے میں کچھ زیادہ قابل اعتنا نہیں سمجھا جاتا تھا۔

میں نے معاملے کو جس طرح بیان کیا ہے اس میں تضحیک کا عنصر ضرور شامل ہے چنانچہ مجھے اس تاثر کی تردید کرنا ہے کہ ہندوستانی سیاست بالعموم اور ترقی پسند تحریک بالخصوص ایسے افراد کی تخلیق ہے جن کی شخصیتیں نقلی یا جعلی ہیں۔ ہندوستان کی تیسری دہائی کے اواخر میں اور بہ انگلستان کی چوتھی دہائی کے اوائل میں انقلابیت کو غیر معمولی فروغ حاصل ہوا تھا اور یہ انقلابیت! انقلابی جذبہ سماج کے ایک بہت بڑے حصے پر محیط تھا۔ ایسے ادوار میں سماج کی ہر سطح پر ایسے لوگ ملتے ہیں جو مخلص ہوتے ہیں اور ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں ہوتی جو خوشی خوشی از خود، خود فریبی کا شکار ہو جاتے ہیں۔ ایسے لوگوں کی بھی کمی نہیں ہوتی جو بہت سوچ سمجھ کر اور قدرے پیش اندیشی کے بعد اپنے لئے نظریات کا انتخاب کرتے ہیں مگر ایسے ادوار میں بھاری اکثریت ایسوں کی ہوتی ہے جن کی شخصیتوں میں تینوں عناصر کا تناسب کے اختلاف کے ساتھ امتزاج ہوتا ہے۔ یہ باتیں بلاشبہ عام سیاسی عمل پر بھی صادق آتی ہیں خواہ یہ سیاسی عمل کسی دور میں یا کسی ملک میں رونما ہو رہا ہو لیکن ہندوستان کی تیسری دہائی کے اواخر میں جو صورت حال تھی اس پر جب آج ہم غور کرتے ہیں تو معاملہ خاصا نمایاں اور توجہ طلب محسوس ہوتا ہے۔

میں نے جو نکتے اٹھائے ہیں ان کی تصدیق سجاد ظہیر کی کتاب سے ہوتی ہے جس کا کوئی ایک چوتھائی حصہ ترقی پسند تحریک کے قیام اور فروغ کے ابتدائی چار مہینوں یعنی

دسمبر ۱۹۳۵ء سے لے کر اپریل ۱۹۳۶ء پر مشتمل ہے۔ جب وہ اور ان کے وہ ساتھی جن کا ارادہ پنجاب میں انجمن ترقی پسند مصنفین کو منظم کرنا تھا، لاہور پہنچے تو وہ سیدھے میاں افتخار الدین کی کوٹھی پر گئے۔ (میاں اعتماد الدین پنجاب کے ایک دولت مند زمیں دار تھے اور ممتاز ترقی پسند۔ وہ بعد میں پاکستان ٹائمز کے مالک کی حیثیت سے زیادہ مشہور ہوئے) اور وہاں ان کے ملازموں نے ہمارا استقبال کیا۔ انھوں نے ہمیں بتایا کہ میاں صاحب اور بیگم صاحبہ ایک پارٹی میں شرکت کے لئے گئے ہوئے ہیں لیکن وہ کہہ گئے ہیں کہ جلد ہی واپس آجائیں گے۔" سجاد ظہیر اور ان کے ساتھیوں کو اس حرکت پر غصہ آیا اور یہ غصہ اس وقت اور بھی شدید ہو گیا جب میزبان نے ان سے کہا کہ انھیں بھی ایک شاندار ڈنر پارٹی میں شریک ہونا ہے جس کا اہتمام سول لائنز میں سر عبد الرشید نے کر رکھا ہے (سر عبد الرشید بعد میں پاکستان کی وفاقی عدالت کے پہلے چیف جسٹس مقرر ہوئے) افتخار نے اپنے مہمانوں کو یہ کہہ کر لاجواب کر دیا کہ انھوں نے ان کی طرف سے میزبان سے شرکت کا وعدہ کر لیا ہے۔ علاوہ ازیں اس پارٹی میں بہت سے اہم لوگوں بشمول بیگم شاہ نواز شامل ہوں گے جن کو متاثر کیا جاسکتا ہے اور جن کی مدد سے پنجاب میں انجمن ترقی پسند مصنفین کو منظم کیا جاسکتا ہے۔ سجاد ظہیر نے اس پارٹی کی تصویر کشی کی ہے: "میں نے تھوڑی دیر میں محسوس کر لیا کہ لاہور کی اونچی سوسائٹی، ہمارے لکھنؤ یا الٰہ آباد کی اونچی انگریزی تعلیم یافتہ سوسائٹی سے بعض باتوں میں زیادہ "اونچی" ہے۔ یہاں کے لوگ زیادہ صحت مند ہی نہیں بلکہ ہمارے یہاں کے مقابلے میں زیادہ اچھے سوٹ پہنے ہوئے تھے اور زیادہ شان سے انگریزی بولتے تھے، ہمارے یہاں اس زمانے میں اس قسم کے ڈنر پر کافی لوگ شیروانی پہنتے تھے لیکن یہاں سب سوٹ پوش تھے۔ عورتیں ہمارے یہاں کے مقابلے میں زیادہ خوبصورت نہیں تو زیادہ گوری چٹی، زیادہ قیمتی ساریاں اور زیادہ اسمارٹ نظر آتی تھیں۔ لیکن جسم، لباس، دولت اور اطوار کے ظاہری فرق کو چھوڑ کر اگر دیکھیں تو ذہنیتوں میں شاید کوئی فرق ہو۔"

یو۔ پی کے بڑے زمیں داروں کے طبقے سے دوستانہ روابط کی مثال چودھری محمد علی ردولوی کا لکھنؤ کانفرنس کے موقعے پر استقبالیہ کمیٹی کے صدر کی حیثیت سے انتخاب ہے۔ یہ کانفرنس اپریل ۱۹۳۶ء میں منعقد ہوئی۔ سجاد ظہیر نے 'روشنائی' میں محمد علی ردولوی پر ایک صفحہ لکھا ہے وہ لکھتے ہیں: "یوں تو چودھری صاحب تعلقدار ہیں اور اودھ کے رؤسا میں سے

ہیں۔ ان کے اخلاق و آداب اودھ کے قدیم رئیسوں کی طرح کے ہیں ..... وہ اردو لکھتے ہیں تو اس میں وہ لوچ اور لطیف طنز اور تفنن ہوتا جس سے پرانے لکھنؤ کی مہک آتی ہے۔ لیکن باتیں کرنے پر آجاتے ہیں تو نطشے اور مارکس، ٹیگور اور اقبال ایک طرف تو جنسیات اور نفسیات کے ماہرین فرائڈ اور ہیولاک ایلس دوسری طرف ان کی زد میں ہوتے ہیں۔ بزرگوں اور بڑوں کے درمیان ہوتے ہیں تو ان سے آخرت جائداد اور اولاد کا تذکرہ کریں گے اور نوجوانوں میں ہوں گے تو جنسیات کے مسائل پر ایسی محققانہ گفتگو کریں گے کہ بڑے بڑے رنگین مزاجوں کی آنکھیں کھل جائیں اور اگر کسی محفل میں خوبصورت عورتوں اور نوجوان لڑکیوں کا مجمع ہو تو وہ ان کے جھنڈ میں یوں پہنچ جاتے ہیں جیسے لوہا مقناطیس سے کھنچتا ہے ..... نوجوان ترقی پسندوں کو وہ شفقت اور ہمدردی سے دیکھتے تھے۔"

میں نے قدرے تفصیل سے ان باتوں کا ذکر یوں کیا ہے تاکہ میں یہ بات بخوبی واضح کر سکوں کہ انجمن ترقی پسند مصنفین کوئی بدنام اور رسوا جماعت نہیں تھی اور اگر میں اس تفصیل میں نہ جاتا، تو ممکن تھا کہ انجمن کی وہ تصویر نہ ابھرتی جیسی کہ در اصل وہ تھی۔

انجمن ترقی پسند مصنفین بہر حال بنیادی طور پر لکھنے والوں کی تحریک تھی (اگرچہ اس کی رکنیت صرف لکھنے والوں تک سختی سے محدود نہیں تھی) اس تحریک کے چلانے والوں کے پیش نظر اس وقت جو محرک تھا وہ یہ تھا کہ اس زمانے کے مشہور اور ممتاز لکھنے والوں کی حمایت حاصل کی جائے تاکہ ان کی وجہ سے دوسرے اور بہت سے ادیب تحریک سے وابستہ ہو سکیں۔ تحریک پریم چند کی پرجوش اور فعال حمایت حاصل کرنے میں کامیاب ہو گئی۔ پریم چند اس زمانے میں اردو اور ہندی کے سب سے نمایاں اور منفرد ناول نگار اور افسانہ نویس تھے۔ ان کی بعض اچھی کہانیاں اور ناول انگریزی میں ترجمہ ہو چکے ہیں۔ ڈیوڈ روبن کی کتاب The World of Premchand (مطبوعہ ایلن اور ان ون ۱۹۶۹ء) میں ان کی بہت سی کامیاب اور اچھی کہانیاں شامل ہیں۔ گورڈن روڈریل نے ان کے آخری اور شعور کی پختگی کے حامل ناول "گودان" کا ترجمہ The Gift of a cow کے نام سے کیا ہے۔ یہ ترجمہ بھی Allen and Unwin نے ۱۹۶۸ء میں شائع کیا تھا۔ پریم چند کی تحریک سے وابستگی تحریک کے لئے توانائی اور طاقت کا سبب بنی۔ پریم چند کو ہندی اور اردو کے پڑھنے والوں میں یکساں احترام حاصل تھا۔ ان کے اسلوب حیات کی سادگی، گاؤں کے لوگوں سے ان کے قرب، ان کی تحریروں میں

کے اثر و نفوذ نے اس نئی تحریک کو تقویت بخشی۔ لکھنؤ کانفرنس کے چند مہینوں کے بعد ان کے انتقال سے تحریک کو بھاری نقصان پہنچا۔ اگرچہ اس مضمون کا مقصد ترقی پسند تحریک کے زیر اثر لکھے جانے والے ادب کے ادبی مرتبہ و مقام کا تعین نہیں ہے پھر بھی برسبیل تذکرہ میں یہ بات کہوں گا کہ جہاں ایک طرف پریم چند کی وجہ سے تحریک کو فائدہ پہنچا وہیں دوسری طرف تحریک نے پریم چند کو ایک نئی تخلیقی توانائی سے آشنا کیا۔ ان کے آخری ادب پارے میں جس طرح کی حقیقت پسندی ہے اس پر گاندھیائی افکار کا پہلا سا اثر نہیں ہے۔ اسی زمانے میں انھوں نے ہندی میں ایک مضمون لکھا تھا جس کا عنوان تھا "مہاجنی تہذیب"۔ اس مضمون میں جو زاویۂ نظر ہے وہ اس زمانے میں خاصا عام اور مقبول تھا۔ اس میں سرمایہ دارانہ تہذیب کے ان پہلوؤں کو نمایاں کیا گیا ہے جو ان کے لئے ناپسندیدہ تھے۔ بالخصوص اس تہذیب کی یہ بات انھیں سخت ناپسند تھی کہ اس میں سرمائے کو انسانی اقدار پر فوقیت دی جاتی ہے اور انسان اور انسان کے بیچ جو رشتہ ہے اسے نظر انداز کیا جاتا ہے جو سرمایہ داری نظام کے اثرات سے قبل انسانی تہذیب کی اساس رہا ہے۔ انھوں نے سرمایہ دارانہ تہذیب کی اقدار کا اس نئے سوشلسٹ سماج کی اقدار سے موازنہ کیا ہے جو ان کے خیال میں سویت روس میں قائم ہو چکا ہے۔ اگرچہ اس مضمون میں انھوں نے روس کا نام کہیں نہیں لیا ہے۔

تحریک کے شروع کے مرحلے پر پریم چند کے سوا ہندی کے ادیبوں کی بہت تھوڑی سی تعداد نے تحریک کی حمایت کا اعلان کیا تھا اگرچہ ہندی والوں میں ایسے لوگوں کی تعداد خاصی تھی جو اس کے مقاصد سے ہمدردی کا اظہار کر چکے تھے۔ اردو کے لکھنے والوں میں اس تحریک نے نمایاں مقبولیت حاصل کی۔ اقبالؔ سے ملاقات کی گئی۔ تحریک کے لئے ان کی فعال ہمدردی حاصل کی جا سکتی تھی اگر ان سے لگاتار تعلق رکھا جاتا اور ان سے ملاقاتوں میں زیادہ چوکسی اور حکمت سے کام لیا گیا ہوتا۔ سجاد ظہیر نے اقبالؔ سے ۱۹۳۷ء کی گرمیوں کی ابتدا میں ملاقات کا تذکرہ کیا ہے جس میں کنور محمد اشرف ان کے ساتھ شریک تھے مگر پوری ملاقات کے دوران ایک دوسرے مہمان کی موجودگی اور کنور اشرف کی طنزیہ تیز گفتاری کی وجہ سے اقبال کھل کر باتیں نہیں کر سکے اس ملاقات میں اقبال نے سوشلزم میں اپنی دلچسپی کے بارے میں بتایا اور ترقی پسند تحریک کی کوششوں سے اپنی عام ہمدردی کا ذکر کیا اور ان سے یہ کہا کہ وہ ان سے رابطہ قائم رکھیں سجاد ظہیر کہتے ہیں کہ وہ دوبارہ پنجاب آنے پر اقبال سے بھرپور گفتگو کا ارادہ رکھتے تھے مگر

مگر اقبال اس سے پہلے ہی ۲۰ اپریل ___ ۱۹۳۸ء کو اس دنیا سے رخصت ہو چکے تھے۔

اس مرحلے پر یہ بات کہنے کی ہے کہ اس تحریک کو جو اتنی جلدی قبول عام حاصل ہوا اس کی ایک وجہ یہ تھی کہ یہ تحریک ادب کو سماجی و سیاسی مقاصد کا تابع بنانا چاہتی تھی۔ یہ ادبی تصور یا طریقہ کار ہندوستانی ادیب کے لئے کسی طرح بھی نیا یا پریشان کن نہیں تھا۔ اس کی وجہ یہ تھی کہ ہندوستانی اور اسلامی ادب کی روایات کی رو سے ادب کسی نہ کسی طور پر ہمیشہ ترغیبی اور تدریسی Dida-ctic رہا ہے۔ ہاں اگر کوئی یہ کہتا کہ ادب کو ایسا نہیں ہونا چاہئیے تو یہاں ادب کے پڑھنے والے ضرور پریشان ہو جاتے اور سوچ میں پڑ جاتے۔ اس کے علاوہ جدید ہندوستانی ادب، بنگالی میں سو سال پہلے اور اردو میں اس کے ساٹھ سال بعد، پیدا ہو چکا تھا۔ اردو اور بنگالی ادب مغربی خیالات کی اشاعت کا وسیلہ بن چکے تھے۔ اور ان زبانوں میں اسی دور میں اس رویّہ کے خلاف بھی بحث و نظر کا سلسلہ جاری تھا جو نئے افکار کی قبولیت سے انکار پر مبنی تھا۔ ۱۹۲۰ء تک سامراج دشمنی، قومیت اور انقلابی سماجی اصلاحات جیسے موضوعات ادب کے عام موضوعات بن چکے تھے۔ (اقبال کی شاعری اور پریم چند کی نثر میں یہ رجحانات دیکھے جا سکتے ہیں) اس طرح ترقی پسندی دراصل صرف ان عام رویوں اور موضوعات کی توسیع یا تسلسل تھی۔ یہ سب کچھ ضمناً اس بات کو ثابت کرتا ہے کہ ترقی پسند مصنفین کی انجمن کے منشور نے ہندوستان ادب کی اس وقت کیسی غلط تصویر پیش کی تھی جب اس میں یہ کہا گیا تھا کہ کلاسیکی تمدن کے انحطاط کے بعد سے ہندوستانی ادب ذہنی اور جسمانی طور پر اپنی ساری توانائی کھو بیٹھا ہے۔ یہ عجیب و غریب الفاظ ۱۹۳۸ء کے منشور میں نظر ثانی کے دوران بڑھائے گئے۔ (یہ منشور New Indian Literature میں شائع ہوا تھا) یہاں معاملہ اس کے بالکل برعکس تھا۔ انیسویں صدی میں نئی مغربی ہیئتوں کے فروغ کے بعد ہندوستانی ادب ایک نئی توانائی اور ترقی سے آشنا ہوا تھا۔ اب یہ ترقی پسندوں کا کام تھا کہ اس کام کو جاری رکھیں۔ اس تسلسل نے ترقی پسند ادیبوں کے لئے بڑی آسانی پیدا کر دی تھی۔ دراصل ترقی پسندوں کے مقابلے میں جدید، لکھنے والوں نے روایت سے انقطاع پر زور دیا اور اس بات پر اصرار کیا کہ سیاسی اور سماجی مقاصد کی تکمیل کرنے والا ادب لازماً گھٹیا ادب ہوتا ہے (میں یہاں "جدید" کی اصطلاح کو اس دور کی ادبی کششوں کے پس منظر میں استعمال کر رہا ہوں)

ترقی پسند تحریک نے اس زمانے کے بہت سے بڑے اردو شعراء کو اپنے حلقۂ اثر

میں لے لیا۔ ان شعراء میں حسرت موہانی شامل تھے جو غالباً اس صدی کی ابتدائی دو دہائیوں کے غالباً سب سے بڑے غزل گو شاعر تھے۔ وہ شروع سے ہی ملک کی آزادیٔ کامل کے شعلہ بکف مجاہدوں میں سے تھے۔ انھوں نے دوسری دہائی کے وسط میں اسلامی عقائد کی روشنی میں یہ نتیجہ نکالا کہ کمیونزم ہندوستان ہی کیا دنیا بھر کے مسائل کا واحد حل ہے۔ اس تحریک نے اقبال کے بعد اردو شاعری میں ابھرنے والے دو اور ممتاز شعراء کو اپنے حلقے میں شامل کر لیا تھا۔ ان میں سے پہلے شاعر جوش ملیح آبادی تھے جو خود کو "شاعر انقلاب" کہتے تھے اور دوسرے فراق گورکھپوری تھے جو پریم چند کی طرح ہندی اور اردو دنیا میں یکساں امتیاز اور مرتبے کے مالک تھے۔

ادبی تنقید اور تحقیق کے میدان میں مولوی عبدالحق کو خاصا امتیاز حاصل تھا۔ وہ انجمن ترقی اردو کے سکریٹری بھی تھے۔ ان کی اس نئی تحریک سے وابستگی نے تحریک کی مقبولیت میں اضافہ کیا۔ سجاد ظہیر نے اپنی کتاب "روشنائی" میں مولوی عبدالحق کے خطبۂ صدارت سے کئی اقتباسات پیش کئے ہیں۔ یہ خطبہ انھوں نے ہندی اور اردو ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس کے لئے لکھ کر بھیجا تھا جو الہ آباد میں ۱۹۳۷ء میں منعقد ہوئی تھی (وہ علالت کی بنا پر اس کانفرنس میں بہ نفس نفیس شریک نہیں ہو سکے تھے) اس خطبے میں انھوں نے ترقی پسند ادیبوں کو ہدایت کی ہے کہ وہ ہندوستانی سماج کے لئے وہی کچھ کریں جو اٹھارہویں صدی میں فرانس کے ENCYCLOPAEDISTIS نے فرانس کے لیے کیا تھا۔

## ۱۹۳۶ سے ۱۹۴۷ تک

باوجود بعض تنظیمی کمزوریوں اور کبھی کبھار بے سمتی کے مظاہر کے، جس کا ذکر میں مختصراً بعد میں کروں گا، یہ تحریک نمایاں کامیابیاں حاصل کرتی رہی۔ پریس جو اس تحریک سے مخاصمت رکھتا تھا اس پر توجہ کرنے پر مجبور ہو گیا تھا۔ خاص طور پر ۱۹۳۶ء میں ترقی پسند مصنفین کی لکھنؤ میں انتہائی کامیاب کانفرنس کے بعد، کلکتے کے اخبار Statsman نے دو طویل قسطوں میں ایک مضمون شائع کیا تھا جس کے بارے میں عام خیال یہ تھا کہ سرکار کے اشاروں پر لکھا گیا تھا۔ اس مضمون میں ترقی پسند تحریک کو ایک ایسی خطرناک کمیونسٹ سازش کی پیداوار کہا گیا تھا جس کا مقصد ہندوستان کی قدیم تہذیب کی عطا کردہ لطافتوں اور روحانی قدروں کو تباہ کرنا تھا۔ وغیرہ وغیرہ۔
یہ مسئلہ بڑا دلچسپ ہے کہ اس حلقے نے ۱۹۳۶ء کی صورت حال میں، اس تحریک کو زیادہ فائدہ

پہنچایا اور نقصان کم۔ بلاشبہ چند لوگوں نے اس حملے کے زیرِ اثر تحریک سے علیحدگی اختیار کرلی مگر ایسے لوگوں کی تعداد قابلِ اعتنا نہیں تھی۔ پنڈت امرناتھ جھا جیسے کچھ لوگوں نے اگرچہ مجبوراً تحریک کی اعلانیہ حمایت سے دست کشی اختیار کرلی پھر بھی وہ درپردہ اس کی حمایت کرتے رہے۔ اس طرح تحریک کو جو کچھ نقصان پہنچا اس کی تلافی ان کامیابیوں سے ہوتی رہی، جو اسے برابر حاصل ہو رہی تھیں۔

اس تحریک کو سب سے ٹھوس کامیابی ہندی اور اردو بولنے والے علاقے میں حاصل ہوئی جہاں ۱۹۳۷، ۱۹۳۸ اور ۱۹۳۹ء میں ہندی اور اردو کے ترقی پسند ادیبوں کی مشترکہ کانفرنس ہوئی۔ پریم چند کے علاوہ شروع میں ہندی کے ادیب اس تحریک سے الگ تھلگ رہے۔ مگر اس مرحلے پر بڑی حد تک ان کی اولین جھجھک ختم ہو چکی تھی۔ ۱۹۳۸ء میں الہ آباد کی کانفرنس میں ہندی کے سب سے ممتاز شاعر میتھلی شرن گپت نے نہ صرف یہ کہ شرکت کی بلکہ اپنی ایک نظم بھی سنائی۔ نہرو جی بھی اس کانفرنس میں شریک ہوئے اور تقریر کی۔ تحریک کو اس وقت اور بھی بڑی کامیابی نصیب ہوئی جب سجاد ظہیر نے رابندر ناتھ ٹیگور سے تحریک کے لئے حمایت اور کانفرنس کے لئے پیغام حاصل کر لیا۔ "روشنائی" میں اس پیغام سے طویل اقتباسات دیئے گئے ہیں جن سے، پریم چند کی طرح ٹیگور میں بھی جو ذہنی تبدیلی آئی تھی، اس کے آثار ملتے ہیں۔ پریم چند کے مقابلے میں ٹیگور کی ذہنی تبدیلی زیادہ قابلِ توجہ ہے۔ ٹیگور کے پیغام سے ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> "عزلت پسندی میری فطرت ثانیہ بن گئی ہے لیکن یہ بھی ایک حقیقت ہے کہ سماج سے الگ تھلگ رہنے والا ادیب، بنی نوع انسانی سے واقف نہیں ہو سکتا۔ بہت سے لوگوں سے مل کر جو تجربہ حاصل ہوتا ہے، الگ رہ کر ادیب اس سے محروم ہو جاتا ہے۔ سماج کو جاننے اور پہچاننے کے لئے اور اس کی ترقی کی راہ کا پتہ دینے کے لئے یہ ناگزیر ہے کہ ہم سماج کی نبض پر ہاتھ رکھیں، اور اس کے دل کی دھڑکنیں سنیں۔ یہ اسی وقت ممکن ہے جب ہم انسانیت کے غم گسار اور ہمدم بن جائیں۔ نئے ادیبوں کو انسانوں میں مل جل کر انھیں بھی پہچاننا ہے میری طرح گوشہ نشیں رہ کر ان کا کام نہیں چل سکتا۔ زمانہ دراز تک سماج سے الگ رہ کر میں نے بہت بڑی غلطی کی ہے اب میں اسے سمجھ گیا ہوں۔......
>
> یہ حقیقت میرے دل میں چراغِ حق کی طرح روشن ہے اور کوئی استدلال اسے

بجھا نہیں سکتا۔"

اس کے بعد ٹیگور نے اپنے لفظوں میں ان جذبات کا اظہار کیا ہے جو تحریک کے منشور میں ظاہر کئے گئے تھے۔ انھوں نے ادیبوں سے مطالبہ کیا ہے کہ وہ ملک اور اس کے عوام کی بے لوث خدمت کے لئے اپنے آپ کو وقف کردیں۔

بنگال میں بائیں بازو کی سیاست کی طرف جھکاؤ نے ترقی پسند مصنفین کی وہاں بڑی مدد کی (۱۹۳۸ میں سبھاش چندر بوس کانگریس کے صدر منتخب ہوئے تھے اور ان کے بارے میں بہت سے لوگوں کا خیال تھا کہ وہ نہرو جی سے بھی زیادہ بائیں بازو کی طرف جھکاؤ رکھتے ہیں) دوسری کل ہند انجمن ترقی پسند مصنفین کانفرنس کے لئے کلکتہ کو منتخب کیا گیا جو وہاں دسمبر ۱۹۳۸ کے اواخر میں منعقد ہوئی۔

اس کانفرنس کا افتتاح ٹیگور کے خطبے سے ہوا۔ اور فیصلوں کے ساتھ ساتھ اس کانفرنس میں یہ فیصلہ بھی کیا گیا کہ انجمن کو بہتر طور پر منظم کیا جانا چاہیئے۔ اس مقصد سے ایک نیا دستور پاس کیا گیا اور انگریزی میں لکھنؤ سے ایک نئے چار ماہی رسالے کے اجراء کا بھی فیصلہ کیا گیا۔ اس رسالے کا جنرل سکریٹری کی حیثیت سے ڈاکٹر عبدالعلیم کو مدیر نامزد کیا گیا۔ اس کی مجلس ادارت میں ملک کی تمام اہم زبانوں کے نمائندوں کو شامل کیا گیا۔ یہ رسالہ ۱۹۳۹ء میں The New Indian Literature کے نام سے شائع ہوا۔ اس کی مجلسِ ادارت میں ہندوستانی (اردو، ہندی)، بنگالی، گجراتی، مراٹھی، تامل، تیلگو، ملیالم کنڑ کے نمائندوں کے نام تھے اور چار نام بھی English General کے تحت دئے ہوئے تھے جن میں ملک راج آنند اور ریجا راؤ شامل تھے۔ پہلا شمارہ کلکتہ کانفرنس کے اہم مواد پر مشتمل تھا۔

نئے دستور میں جو مقاصد شامل کئے گئے تھے وہ جلد ہی غیر حقیقت پسندانہ ثابت ہوئے۔ کچھ کی تو سرے سے ہی تکمیل نہیں ہو سکی اور کچھ کی عارضی اور جزوی تکمیل ہی ممکن ہو سکی۔ مقامی شاخیں بنتی اور بگڑتی رہیں اور ان میں کچھ تو ایسی بھی تھیں جو زیادہ عرصہ تک فعال نہیں رہ سکیں اور منظم عمل کی کوئی بامعنی تصویر ان کے ذریعہ نہیں ابھر سکی۔ لیکن اگر دوسری جنگ عظیم کے چھڑ جانے کی وجہ سے دشواریاں پیش نہ آجاتیں تو رسالہ البتہ برابر نکلتا رہتا۔ ۱۹۳۹ میں ان کے دو۲ شمارے ضرور شائع ہوئے۔ اسکے بعد ملک راج آنند انگلستان چلے گئے اور وہاں جنگ چھڑ جانے کی وجہ سے پھنس گئے۔ ۱۹۴۰ء میں ڈاکٹر عبدالعلیم اور دوسروں کو گرفتار کر لیا گیا۔ اس کے بعد رسالہ پھر کبھی نہیں نکلا۔

۱۹۴۲ء میں تحریک میں دوبارہ جان پڑ گئی۔ ہوا یوں کہ کمیونسٹ پارٹی جو اب تک خلاف

قانون بھی، چند مہینوں تک آپسی صلاح مشورے کے بعد اس نتیجے پر پہنچی کہ وہ جنگ کی حمایت کرے گی۔ حکومت ہند نے کمیونسٹ پارٹی کے نمائندوں سے طویل خفیہ مذاکرات کے بعد ۱۹۴۲ء کے اوائل میں پارٹی پر سے پابندی ہٹا لینے کا فیصلہ کیا۔ کانگریسی قیادت کی اگست میں گرفتاری، اور مسلم لیگ کی سیاست کی یہ فکرمندی کہ اقتدار کی منتقلی کے بعد مسلمانوں کا کیا بنے گا، کمیونسٹوں اور ان کے حواریوں کے لئے میدان بالکل صاف تھا اور اس طرح انجمن ترقی پسند مصنفین کی سرگرمیوں کے لئے مناسب موقع تھا۔ اس صورت حال سے فائدہ اٹھا کر انجمن نے اس زمانے میں بمبئی میں خاصا کام کیا جہاں پارٹی صنعتی مزدوروں میں خاصی مقبول و مضبوط تھی۔ اسی شہر میں پارٹی کے صدر دفاتر تھے اور یہیں سے اس کے کئی ہفت روزہ اخبارات بھی شائع ہوتے تھے۔ ان میں ایک اردو اخبار بھی تھا جو اس حالت میں تھا کہ انجمن ترقی پسند مصنفین کے چلانے والوں کو کل وقتی طور پر ملازم رکھ سکتا تھا۔ بمبئی ایک ایسا آفاقی شہر ہے جس میں خاصی تعداد میں ایسے فرقوں کے لوگ آباد ہیں جو مراٹھی گجراتی، ہندی، اردو اور ملیالم بولتے ہیں۔ یہاں انجمن نے ایک طرح، کل ہند کردار حاصل کر لیا یہ بات ممکن نہیں ہو سکتی تھی اگر انجمن کا مرکز یو۔پی میں ہی رہتا۔ متحدہ محاذ کی جو وسیع فضا اس وقت قائم تھی اور جس کے سائے میں انجمن بھی پروان چڑھی تھی اور کمیونسٹ پارٹی کو بھی آزادی کار حاصل تھی، وہ آزادی ملنے کے ساتھ ہی یک لخت ختم ہو گئی۔ ۴۸-۱۹۴۷ء میں کمیونسٹ پارٹی کے پرانے اتحادی کانگریسیوں نے ایک شدید کمیونسٹ دشمن مہم چلائی اس کے علاوہ کمیونسٹ پارٹی نے بھی ان دنوں کے ذریعہ جوشی کے ہٹائے جانے کے بعد ایک طرح کی انتہا پسندانہ یساری کی روش اختیار کر لی۔ اس طرح حالات کا رخ یکسر بدل چکا تھا اور اب انجمن ترقی پسند مصنفین کو ایک بالکل نئی فضا میں کام کرنا تھا۔ اس نئے دور کا تجزیہ موجودہ مضمون کے حدود سے باہر کی چیز ہے۔

## ادب کے عوام سے قریب ترین رابطے کی بات

انجمن ترقی پسند مصنفین کی سرگرمیوں کا سرسری سے بھی سرسری تذکرہ تشنہ رہے گا اگر اس کے اس مقصد کا ذکر نہ کیا جائے جو اس کے منشور میں درج ہے۔ اس میں کہا گیا ہے کہ انجمن کا مقصد "فنون کو عوام سے ہم رشتہ کرنا ہے"۔ اپنے شباب کے زمانے میں انجمن نے

اس شعبے میں قدرے نمایاں کامیابیاں حاصل کی تھیں۔ ۱۹۳۷ء کے موسم گرما میں انجمن کی پنجاب شاخ نے اپنی پہلی صوبائی کانفرنس کی تھی اس کانفرنس کی یہ خصوصیت تھی کہ وہ تاریخی جلیان والا باغ میں اسی وقت اور وہیں منعقد ہوئی جہاں پنجاب کسان کمیٹی کی کانفرنس ہو رہی تھی۔ سجاد ظہیر اور کنور محمد اشرف کسان کانفرنس میں ایک دلچسپ حیثیت سے شامل اور شریک تھے۔ وہ یوپی کے کسانوں کے نمائندوں کی حیثیت سے امرتسر آئے تھے۔ جلیان والا باغ میں کسان کانفرنس کے شامیانوں میں انجمن کی کانفرنس منعقد کرنے کا خیال ایک مجبوری کی وجہ سے پیدا ہوا۔ ہوا یہ کہ ایم۔ اے۔ او کالج کے منتظمین نے انجمن کو کانفرنس کرنے کے لئے ہال دینے سے انکار کر دیا اگرچہ اسی کالج میں دلچسپ بات یہ ہے کہ تاثیر پرنسپل تھے اور فیض لکچرر۔ ناکامی کے بعد مجبوری کے عالم میں کسانوں سے رابطہ قائم کرنا پڑا اور وہ اس بات پر راضی ہو گئے کہ انجمن کے لوگ اپنی کانفرنس کے لئے ان کے پنڈال اور ڈائس ان اوقات میں استعمال کر سکتے ہیں جب کسانوں کے جلسے کی کارروائی نہ چل رہی ہو۔ اس رابطے کو انتہائی کامیاب سمجھا گیا۔ ۱۹۳۸ء کی گرمیوں میں اس سے کہیں زیادہ اہم قدم اٹھایا گیا۔ فریدآباد میں کسان شاعروں کی ایک کانفرنس ہوئی جس میں دہلی کے قریب کے گاؤں کے شعراء کے علاوہ اس وقت کے پنجاب کے مشرق میں واقع علاقوں کے شعراء شریک ہوئے۔ بعد میں ۱۹۴۲ کے دور میں اسی طرح کی سرگرمیاں ان دیہی علاقوں میں بھی منظم کی گئیں جہاں کمیونسٹ اثرات کارفرما تھے (بالخصوص آندھرا میں) اس زمانے میں انجمن نے Indian Poets' Theatre Association کے تعاون سے کچھ کامیاب پروگرام پیش کئے۔ اگرچہ IPTA کا قیام انجمن ترقی پسند کے خطوط پر عمل میں آیا تھا پھر بھی اس کے مخاطب شہروں اور گاؤں میں بسنے والے عوامی سامعین تھے۔ اسی دور میں یوپی، پنجاب، بہار اور بنگال میں کسان تحریکوں کے ساتھ ساتھ کسان شاعری اور لوک گیتوں کو فروغ حاصل ہوا۔

۱۹۴۲ء کے بعد کے اسی دور میں انجمن نے ایسی سرگرمیوں کا اہتمام کیا جنہیں شہر میں رہنے والا محنت کش طبقہ پسند کر سکے۔ بمبئی میں محنت کش طبقے کے ایک شاعر جن کا نام انا بھاؤ ساٹھے تھا مراٹھی کی ایک عوامی ہیئت 'پوڑا' کو انقلابی موضوعات کے اظہار کے لئے استعمال کیا۔ سجاد ظہیر کے مطابق ان کی نظمیں ہزاروں کے مزدور مجمعے کے سامنے پڑھی جاتی تھیں اور بہت مقبول ہوتی تھیں۔ استالن گراڈ کی جنگ کے موضوع پر ان کی نظم انتہائی مقبول اور موثر تھی۔

اسی طرح کی کوششیں انقلابی مشاعروں، کی شکل میں بھی کی گئیں اور انتہائی کامیاب

ہوئیں۔ ان مشاعروں کے مخاطب اردو بولنے والے بمبئی کے صنعتی مزدور تھے۔ ان مشاعروں میں شستہ اور شائستہ اردو کے بہت سے شعرا بھی شریک ہوئے تھے۔ ان مشاعروں میں کیفی اعظمی بہت مقبول تھے۔

مشاعروں کی قدیم روایت میں انجمن نے ایک اہم تبدیلی یہ کی کہ ان میں نظموں کے علاوہ افسانے اور دوسری تحریریں بھی پڑھی جانے لگیں۔ اس طرح بقول سجاد ظہیر داستان گوئی کی پرانی روایت کی تجدید ہوئی۔ داستان گوئی کی حیثیت ایک قدیم ادارے کی تھی جہاں پیشہ ور داستان گو اسلامی شجاعت کی طویل کہانیاں سناتے تھے۔ انھیں داستانوں کے بعض عناصر بعد میں اردو ناول نگاری میں داخل ہو گئے۔ اس دور میں اردو کے ادیب بہت سرگرم رہے۔ سجاد ظہیر نے اردو کی ایک ادبی کانفرنس اور مشاعرے کا ذکر کیا ہے جو مالیگاؤں، مہاراشٹر میں منعقد ہوئی تھی جو بمبئی سے کوئی دو سو میل دور ہے۔ اس شہر کی بیشتر آبادی اردو بولنے والے ایسے بنکروں پر مشتمل ہے جو مشرقی یو۔پی کے شہر بنارس سے منتقل ہو کر یہاں آ بسے تھے۔

## انجمن ترقی پسند مصنفین میں قیادت کا عمل

انجمن کی قیادت کا جو عمل اس مطالعے کے دوران نمایاں ہوا ہے وہ کچھ ہندوستان کے ساتھ ہی مخصوص نہیں ہے۔ جو لوگ بھی ایک نئی تحریک شروع کرنے کی کوشش کرتے ہیں وہ بالعموم تین سطح پر کام کرتے ہیں۔ وہ اولاً لوگوں کی وفاداری حاصل کرنے کی کوشش کرتے ہیں جو کسی بھی مقصد سے وابستہ نہیں ہوتے۔ اس کے بعد ان کی توجہ ایسے لوگوں پر ہوتی ہے جن کی وابستگی تو کہیں اور ہوتی ہے مگر ان کی یہ وابستگی نئی تحریک سے متصادم نہیں ہوتی۔ بلند تر سطح پر، وہ ایسے لوگوں کی تلاش میں ہوتے ہیں اور ان لوگوں کی ہمدردیاں جیتنے کی کوشش کرتے ہیں جو قائد کی حیثیت سے مستحکم مقام رکھتے ہیں اور جن کے مقلدین کی تعداد اچھی خاصی ہوتی ہے۔ ان سے توقع کی جاتی ہے کہ اگر وہ کسی نئی تحریک کے ہم نوا بنتے ہیں تو ان کے ساتھ ان کے ہمنواؤں کی ایک بڑی تعداد اپنے قائد کی تقلید میں نئی تحریک میں شامل ہو جاتے ہیں جیسا کہ ہم نے دیکھا ہے کہ انجمن ترقی پسند مصنفین نے یہ سب کچھ کیا۔ پہلے دو طریقے اس نے بڑی کامیابی کے ساتھ اپنائے جب ۱۹۴۲ء کے وسط میں بائیں بازو والوں کے لئے حالات انتہائی ساز گار تھے۔ آخری طریقہ انجمن کے ابتدائی دنوں میں ۱۹۳۵ء کے اواخر سے لیکر ۱۹۳۹ء تک اپنایا گیا۔

جو چیز مجھے اس مرحلے پر متوجہ کرتی ہے اور یہ بھی اگرچہ ہندوستان سے مخصوص نہیں ہے، وہ یہ ہے کہ انجمن کے قائد ابتدائی دور میں اپنے آپ کو اور تحریک کو متنوع سماجی اور سیاسی گروہوں سے ہم آہنگ کرنے کی کوششوں میں بہت آگے بڑھ گئے تھے ـــــ ایسے گروہوں سے ہم آہنگ کرنے میں جن کا ہندوستانی سماج میں خاصا اثر تھا۔ انھوں نے تحریک کو منظم کرنے کے لئے براہ راست ناوالبتہ عوام سے تعلق پیدا کرنے کے طریقہ کے مقابلے میں اس وقت کے گروہوں اور ان کے رہنماؤں سے رابطہ قائم کرنے کے طریقے کو ترجیح دی جس کا نتیجہ یہ ہوا نظریاتی خطوط مبہم ہو کر رہ گئے اور تحریک میں ایسے سماجی اور سیاسی گروہ در آئے جن کی ترقی پسندی مشکوک تھی۔ انجمن کے قائد اگر اس معاملے میں متواتر اصولوں کی بنیادوں پر کام کرتے رہتے تو یہ صورت حال پیدا نہ ہوتی۔ ایسے حالات سے عہدہ برا ہونے میں سجاد ظہیر بڑی شائستگی سے کام لیتے تھے جس کا ثبوت وہ واقعہ ہے جو اس وقت پیش آیا تھا جب وہ اپنے رفقاء کار کے ساتھ جنوری ۱۹۳۶ء میں لاہور گئے تھے۔ اس واقعہ کا ذکر میں اوپر کر چکا ہوں۔ وہ بڑی بے تکلفی اور قدرے بے رحمی کے ساتھ ان مردوں اور عورتوں کی ناپسندیدہ خصوصیات بیان کرتے ہیں جن کا تعلق "اونچی سوسائٹی" سے تھا مگر جلد ہی یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ سب کچھ بھول کر اس سوسائٹی میں آسودگی کے ساتھ گھل مل جاتے ہیں اور اس کے افراد کے ساتھ ذاتی اور سیاسی تعلقات قائم کرنے میں کوئی قباحت محسوس نہیں کرتے۔ اس صورت میں اس طبقے کے افراد کے ساتھ روابط میں واقعی کوئی قباحت نہ ہوتی اگر یہ بات ثابت ہو جاتی کہ یہ لوگ دراصل اپنے طبقے کے دوسرے افراد سے قطعاً مختلف تھے۔ مگر یہاں کوئی نمایاں فرق نظر ہی نہیں آتا جس کا جواز اصولوں کی روشنی میں پیش کیا جا سکے۔

کم شائستہ ترقی پسندوں میں اس طرح کی بے محابا اور آسانی موقعہ پرستی اور بھی نمایاں ہے۔ اس کی سب سے دلچسپ مثال وہ واقعہ ہے جو کرشن چندر کے ضمن میں سجاد ظہیر نے بیان کیا ہے۔ اس کا پس منظر یہ ہے کہ کرشن چندر شروع ۱۹۴۷ء میں انجمن کی دہلی میں کانفرنس کرنے کے سلسلے میں ان تھک کوششیں کر رہے تھے۔ کرشن چندر ہمیشہ سے ترقی پسندی کے پرجوش حامیوں میں رہے ہیں۔ سجاد ظہیر اس بات کی کوشش کرتے ہیں کہ کرشن چندر پر حرف نہ آنے پائے۔ لیکن یہ صاف ہے کہ غالباً انھوں نے ان خطوط پر انھیں بخش دینے کی کوشش کی ہوگی: "انجمن کو حکومت کی ۱۹۳۹ء کے بعد کی پالیسیوں کی وجہ سے نقصان پہنچ چکا ہے۔

اب جبکہ قائدین جیلوں سے رہا ہو چکے ہیں، ہمارے لئے یہ موقع ہے کہ ہم انجمن کو از سرِ نو ادبی منظر نامے پر نمایاں کریں۔ چنانچہ ہمیں چاہئے جس قدر بڑے بڑے نام مل سکیں انھیں کانفرنس سے وابستہ کر لینا چاہئے۔" اس کا نتیجہ یہ ہوا کہ انھوں نے ایسے لوگوں کو بھی کانفرنس میں شرکت کے دعوت نامے بھیجے جو کسی طرح بھی ترقی پسند مقاصد کے حامیوں میں نہیں کہے جا سکتے تھے۔ ان میں سے بہتوں نے سوچا کہ کمیونسٹ پارٹی کو قانونی حیثیت حاصل ہو گئی ہے اور وہ اس طرح اب عزت دار بھی ہو گئی ہے۔ چنانچہ کمیونسٹ ادیبوں کے ساتھ کانفرنس میں شرکت کے معنی ہوں گے جنگی کوششوں میں اعانت اور اس اعانت کی وجہ سے حکومت ان کی طرف ملتفت ہو سکتی ہے۔ اس منطق کے زیرِ اثر انھوں نے دعوت نامہ قبول کر لیا۔ جب کانفرنس کے موقع پر سجاد ظہیر اور ڈاکٹر علیم دہلی پہنچے تو کرشن چندر نے بڑی خوش دلی سے کانفرنس کا انتظام ان کے سپرد کر دیا۔ اب انھیں صورتِ حال کی نزاکت کا احساس ہوا۔ ڈاکٹر علیم نے مسئلے کا حل ڈھونڈ نکالا۔ اب انھیں ساتھ ساتھ ایک کانفرنس نہیں دو کانفرنسیں کرنی تھیں — ایک عام ادیبوں کی کانفرنس دوسری ترقی پسند ادیبوں کی کانفرنس۔

اسی طرح کی ذہنی اور جذباتی کشمکش ترقی پسند ادیبوں کی تخلیقات میں بھی نظر آتی ہے۔ یہاں بھی کرشن چندر کی مثال صورتِ حال کو اچھی طرح نمایاں کرتی ہے۔ انھوں نے اردو کے ترقی پسند افسانہ نگاروں میں سب سے مقبول افسانہ نگار کی حیثیت بنائی اور یقیناً ان کی بعض کہانیاں بہت اچھی بھی ہیں مگر ان کے بیشتر افسانے بین اقوامی معیاروں کے مطابق بہت اونچا درجہ نہیں رکھتے۔ ان باتوں کے باوجود اس میں کوئی شبہ نہیں ہے کہ انھوں نے ترقی پسند کاز کی بڑی خدمت کی ہے اور پڑھنے والوں کے ایک بڑے حلقے کو متاثر کیا ہے۔ میں نے ۱۹۵۰ء میں جب ان کی ایک مقبول کہانی پر اعتراضات کئے تو انھوں نے اس کا بالکل برا نہیں مانا اور مجھ سے کہا کہ ان کے مقابلے میں دو ترقی پسند افسانہ نگار (عصمت چغتائی اور راجندر سنگھ بیدی) ایسے ہیں جن کی کہانیاں انگریزی میں ترجمہ کرنے کے لائق ہیں۔ اس کے ساتھ انھوں نے مجھے بتایا کہ ان کی زیرِ بحث کہانی ان کی اور کہانیوں کی طرح عوامی سامعین کے لئے لکھی گئی تھی۔ انھوں نے مجھے مزید بتایا کہ یہ کہانیاں انھوں نے جلسوں میں سنائی تھیں اور یہ کہ عوام نے انھیں بہت پسند کیا تھا۔ انھوں نے اپنے اس عزم کا بھی اظہار کیا کہ وہ ایسے سامعین کے لئے برابر لکھتے رہیں گے۔ میرے خیال میں ان کا یہ نقطۂ نظر ناقابلِ اعتراض ہے۔ بھیانک ہندو مسلم

فسادات کے زمانے میں انھوں نے یکے بعد دیگرے ایسی کئی کہانیاں لکھیں جن کے ذریعہ انھوں نے یہ پیغام دیا کہ اچھے انسانوں کو فرقہ وارانہ قتل سے گریز کرنا چاہیئے اور انھیں ایسے فسادات کا سدِ باب کرنا چاہئے۔ اگرچہ یہ کہانیاں اعلیٰ ادب کا نمونہ نہیں ہیں پھر بھی شاید ہی کوئی سمجھ دار اور دردمند انسان ایسا ہے جو اس بات سے انکار کر سکے کہ کرشن چندر نے یہ کہانیاں لکھ کر انسانیت کی خدمت انجام دی ہے۔ یہ بات دوسری ہے جب وہ اس سے آگے بڑھ کر وہ کچھ اسطرح کی دلیل دینے کی طرف مائل ہو جاتے ہیں: "میں اپنے پڑھنے والوں کو وہی کچھ دیتا ہوں جو وہ چاہتے ہیں۔ وہ اگر اسے پسند کرتے ہیں تو مجھے بھی پسند کریں گے اور چونکہ میں ترقی پسند ہوں اسی کے معنی یہ ہوں گے کہ میں ترقی پسند کاز کے لئے حمایت حاصل کر رہا ہوں۔" اگر آپ یہ جاننا چاہتے ہوں کہ یہ منطق کیسے نتائج سامنے لاتی ہے تو آپ کو ان کی Seven Facts of London پڑھنی چاہیئے جو انگریزی کی ترجمہ کی صورت میں دستیاب ہے۔ مغرب کے وہ مارکسی جنھیں ہندوستانی مارکسیوں کا تھوڑا بہت تجربہ ہے اکثر ان کی بین اقوامیت کی سطحیت دیکھ کر حیران رہ جاتے ہیں۔ اس سطحیت کا مظاہرہ خاص طور پر اس وقت ہوتا ہے جب معاملہ مغربی اقوام کا ہو۔ اور بہت سی چیزوں کے علاوہ یہی سطحیت کرشن چندر کے مذکورہ بالا تصنیف میں بھی نمایاں ہے۔ لندن کی زندگی میں انھیں جو بات سب سے دلچسپ معلوم ہوتی ہے وہ ہے وہاں ان کے ایک پنجابی دوست کی موجودگی جو پیٹی کوٹ لین میں ایک ترک بیوپاری ہے اور اپنے ان دوستوں کے ساتھ Ship Tease کی محفلوں میں جاتا ہے جو بی بی سی میں ملازم ہیں۔ یہ کتاب اپنے بیانیہ میں اس وقت نقطۂ عروج کو پہنچتی ہے جہاں ایک ایسا ناقابلِ یقین واقعہ پیش کیا گیا ہے (جسے حقیقی واقعہ کہہ کر پیش کیا گیا اور جس میں مصنف خود ایک کردار کی حیثیت رکھتا ہے) جس کے مطابق ایک رئیس زادی کہانی کے مرکزی کردار کو محل میں چپکے سے بلاتی ہے (یہاں بھی اس رئیس زادی کا کردار یک ابعادی اور اکہرے انداز میں پیش کیا گیا ہے) اور اس کا استقبال اپنے ذاتی Swimming Pool کے کنارے کرتی ہے وہ یہاں تاثر دیتا ہے کہ وہ تیرنا نہیں جانتا چنانچہ وہ رئیس زادی اسے پانی میں ڈوب مرنے کے لئے ڈھکیل کر وہاں سے رخصت ہو جاتی ہے۔ اس طرح کا مواد قدیم داستان گوئی کی روایت کا تسلسل معلوم ہوتا ہے اور کسی بھی ترقی پسند مقصد کی تکمیل نہیں کرتا۔ کرشن چندر نے دو جلدوں پر مشتمل ترقی پسند ادب کا ایک انتخاب "نئے زاویے" کے نام سے مرتب کیا تھا اور اس میں ن م راشد کی نظم "انتقام" کو جگہ دی تھی۔

یہاں اس بحث سے کچھ حاصل نہیں کہ راشد ترقی پسند شاعر نہیں 'جدید' شاعر تھے۔ اس نظم میں شاعر کا خیال ہے کہ اس نے ایک انگریز عورت کے ساتھ مباشرت کر کے ملک کی غلامی اور محکومی کا انتقام لے لیا ہے۔ اس نظم کی ترقی پسند منطق یہ معلوم ہوتی ہے کہ استعماری غلامی کا واحد اور سب سے موثر علاج یہ ہے کہ محکوم عوام حاکموں کی عورتوں کے ساتھ اجتماعی طور پر ہم بستری کریں۔ یہ وہی ن م راشد ہیں جن سے ترقی پسند شاعر فیض نے اپنے پہلے مجموعۂ کلام کے لئے پیش لفظ لکھایا تھا۔ شاید اس خیال سے کہ اس مجموعۂ کلام کو ترقی پسند تو خریدیں گے ہی، مگر ایک جدید شاعر کے دیباچے کی وجہ سے اس بات کا بھی امکان تھا کہ جدید لوگ بھی اس کے خریداروں میں شامل ہو جائیں گے۔ اسی طرح کرشن چندر نے 'راشد کے مجموعے 'ماورا' کے لئے پیش لفظ لکھا۔

یہاں یہ بات ضروری معلوم ہوتی ہے کہ کچھ ان مسائل کا ذکر کیا جائے جن سے یہ تحریک بالعموم دوچار رہی ہے۔ ان مسائل پر عمومی انداز سے بھی غور کیا جا سکتا ہے اور خصوصی انداز سے بھی۔ مگر اس مرحلے پر انجمن ترقی پسند مصنفین کی قیادت کی کمزوریاں اور توانائیاں اتنی اہم نہیں رہ جاتیں۔

۱۹۳۶ء کے دستور میں جن بلند مقاصد کو پیش کیا گیا تھا وہ کچھ ایسے تھے جن کا حصول، کسی بھی رضاکارانہ تنظیم کے لئے خواہ اس کی قیادت کتنی اچھی کیوں نہ ہو، ممکن نہیں تھا۔ ہندوستان گیر سطح پر یہ تحریک انگریزی میں کام چلانے پر مجبور تھی۔ اس طرح کی ہر ملک گیر تحریک کی آج بھی یہی مجبوری ہے۔ تحریک کا مقصد دراصل بارہ سے پندرہ اہم مقامی زبانوں میں (بشمول انگریزی) ترقی پسند ادب کی تخلیق تھی۔ ایسی صورت میں تحریک کے لئے ہندوستان گیر کردار اور نظم باقی رکھنا ضروری تھا کہ ایک زبان کے نمائندہ ادب پاروں کا دوسری زبانوں میں فوراً ترجمہ کیا جاتا۔۔۔۔ یہ بہت ہی دشوار کام تھا۔ یہ کام سرکاری اعانت سے چلنے والی تنظیموں کے ہی بس کا تھا (یہ کام ہندوستان میں ساہتیہ اکادمی انجام دے رہی ہے) ترقی پسند تحریک سے وابستہ انگریزی کے ادیب تحریک کے ملک گیر ارتباط اور نظم کو باقی و برقرار رکھنے کی خاطر کم از کم یہ تو کر ہی سکتے تھے کہ اپنی مادری زبان کے ادب پاروں کا انگریزی میں ترجمہ کرتے کہ انگریزی بہرحال رابطے کی زبان کی حیثیت رکھتی تھی۔ مگر ان تمام انگریزی ادیبوں میں جو تحریک کے شروع میں وابستہ تھے صرف ملک راج آنند ہی ایک ایسے تھے جو اس کے ساتھ رہ گئے۔ باقی نے چند برسوں کے بعد ساتھ چھوڑ دیا۔ احمد علی جیسے لوگوں نے جلد ہی محسوس کر لیا کہ اگر وہ کسی ہندوستانی زبان میں لکھتے ہیں (احمد علی اردو میں بھی لکھتے تھے) تو لکھتے رہیں مگر

ان کی انگریزی تحریروں کا رخ ہندوستان سے باہر انگریزی بولنے والی دنیا کی طرف ہونا چاہیئے۔ اس رجحان کی وجہ سے ان کی دلچسپی کے دائرے میں ایک ایسی تبدیلی رونما ہوئی جو مجموعی طور پر انجمن کیلئے ضمنی دلچسپی کی بات تھی۔ اگر انجمن سے وابستہ بہت سے لوگ اس طرح سرگرم رہتے بھی تو واقعات کی نہج پر کوئی خاص فرق نہ پڑتا۔ مترجم کا کردار ادا کرنے کے سلسلے میں بھی یہ دشواری تھی کہ یہ ادیب سوچتے تھے کہ جو وقت وہ ترجمہ و ترجمانی پر صرف کریں گے اس سے جو کم وقت میں وہ خود لکھ سکتے ہیں۔ اس کے علاوہ یہ بھی واقعہ ہے کہ وہ چند ہندوستانی جو انگریزی زبان پر عبور رکھتے تھے اور جن میں، اسے اپنا ادبی وسیلۂ اظہار بنانے کی صلاحیت تھی، وہ اپنی مادری زبان پر یکساں قدرت نہیں رکھتے تھے۔ ان میں سے بیشتر میں اپنی زبانوں سے ترجمہ کرنے کی صلاحیت تھی ہی نہیں۔

انجمن ترقی پسند مصنفین کا صرف ایک حلقہ ایسا تھا جس نے بین علاقائی سطح پر کامیابی حاصل کی۔ یہ اردو کے ادیبوں کا حلقہ تھا اس کی وجہ یہ نہیں تھی کہ اردو کے لکھنے والے یا اس کے بولنے والے ترقی پسند منتظمین دوسروں کے مقابلے میں، زیادہ لائق تھے بلکہ اس کی اصل وجہ یہ تھی کہ خود اردو، بڑی حد تک، علاقائی زبان نہیں ہے۔ وہ ان مسلمانوں کی زبان ہے جو شہروں میں بستے ہیں اور شمالی ہند اور ملک کے شمال مغرب اور برصغیر کے وسط کے قصبوں اور شہروں میں پھیلے ہوئے ہیں۔ اس زمانے میں اردو ہی پنجاب کے مسلم، سکھ اور ہندو ادیبوں کا ادبی صیغۂ اظہار تھی۔

ایک اور مسئلہ تھا اور وہ تھا ادب کو عوام سے قریب لے جانے کا۔ ترقی پسند ادیبوں کی بھاری اکثریت ان ادیبوں پر مشتمل تھی جو شائستہ اور شستہ زبان میں ادب کی تخلیق کرتے تھے اور ایسے موضوعات پر ایک ایسی روایت کے سائے میں لکھتے تھے جن سے شہر اور دیہات کے رہنے والے غیر تعلیم یافتہ اور ناخواندہ عوام کو کوئی دلچسپی نہیں تھی۔ خود علاقائی زبانوں میں بھی وہ یکساں معیاری پیدا نہیں ہو سکی تھی جو انگریزی لازمی زبان ہونے کی وجہ سے حاصل تھی۔ اسے وسیع تر حلقے میں مقبول اخبارات، ریڈیو اور ٹیلی ویژن نے ایک طرح کا وزن و وقار بخش دیا تھا۔ خود اردو میں جہاں شائستہ ادب کا ذوق عوام کے ایک بڑے حصے تک دوسری زبانوں کے مقابلے میں پہنچ چکا تھا، وہاں بھی صورت حال یہ تھی کہ اردو شعرا کو عوام تک اپنی بات پہنچانے میں دشواری پیش آتی تھی۔ سجاد ظہیر کے بیان سے معلوم ہوتا ہے کہ ترقی پسند شعرا میں صرف کیفی اعظمی ہی ایسے تھے جنہوں نے اس دشواری پر کامیابی کے ساتھ قابو پا لیا تھا۔

ترقی پسند ادب کو کسانوں تک پہنچانے اور ان میں تخلیقی صلاحیت کو بیدار کرنے کے اپنے مسائل تھے اور مشکل مسائل تھے! ان مسائل کا اندازہ ۱۹۳۷ اور ۱۹۳۸ء کے ان دو مثالوں سے کیا جاسکتا ہے جو میں پہلے پیش کر چکا ہوں۔ ۱۹۳۷ء میں حالات نے پنجاب کے کسانوں اور ترقی پسند ادیبوں کو جلیانی والا باغ میں ایک ساتھ کانفرنس کرنے پر مجبور کردیا تھا اس موقع پر ایک نے دوسرے میں جو انقلابی جذبہ پیدا کیا تھا اس کی وجہ صرف قربِ مکانی تھی خود سجاد ظہیر بھی عملاً اس سے زیادہ کچھ نہیں کہتے۔ صرف قربِ مکانی کو ابلاغ کی بہتر صورت قرار دینا ممکن نہیں ہے۔ ترقی پسند ادیب اس موقع پر اس سے آگے جا بھی نہ سکے۔ ادیبوں کی حیثیت سے وہ دوسری زبان بولتے تھے اور کسان ادب کی زبان اور اس کی ہیئتوں سے ناواقف تھے۔ کسانوں کی طرف ایک کانفرنس ۱۹۳۸ء کی گرمیوں میں فرید آباد کے مقام پر ایسی ہوئی جس نے نمایاں کامیابی حاصل کی۔ اس کانفرنس میں کسان شعرا اچھی خاصی تعداد میں شریک ہوئے تھے۔ اس کی کامیابی کا سہرا صرف ایک غیر معمولی انسان، سید مطلبی فریدآبادی کے سر ہے۔ مطلبی ایک پڑھے لکھے زمیندار تھے اور دیہات میں رہتے تھے، مقامی کسانوں کو سمجھتے تھے اور ان کی زبان اور اس زبان کی ادبی ہیئتوں سے واقف تھے۔ اس واقفیت میں اردو کا کوئی دوسرا ادیب ان کا ہم سر نہیں تھا۔ ۱۹۴۲ء کے بعد کے دور میں کمیونسٹوں نے آندھرا کے علاقے میں ثقافتی مہمیں چلائیں۔ ان مہموں کے دوران IPTA کے پیش کئے ہوئے گیت، ناچ اور عوامی ڈرامے انتہائی کامیاب ہوئے۔

تمام تر نیک نیتی، بہترین ہنرمندی کے باوجود مجھے اس بات پر شک ہے کہ انجمن ان ساری خارجی دشواریوں کی موجودگی میں جو اسے درپیش تھیں، اس سے زیادہ کامیابی حاصل کر سکتی تھی، جو اسے نصیب ہوئی۔ یہ سوالات دراصل ان سوالات سے بنیادی طور پر مختلف نوعیت کے ہیں جو انجمن کے طریقۂ کار سے متعلق ان علاقوں کے حوالے سے اٹھتے ہیں جہاں اس نے نمایاں کامیابیاں حاصل کی تھیں۔ ان خطوط پر جو میں نے اپنے مضمون میں اختیار کئے ہیں جزوی طور پر ہی سہی استفادہ کر کے اور اس مواد کی روشنی میں جو شائع ہو چکا ہے (اس سلسلے میں تحریک کے ان قائدوں سے رابطے اور گفتگو سے بھی مدد لی جانی چاہئیے جو ابھی حیات ہیں) ترقی پسند تحریک کی تاریخ کا ایک بھرپور مطالعہ دلچسپ اور سبق آموز نتائج سامنے لائے گا۔

---

# شعرِ شور انگیز

## (غزلیاتِ میر کا محققانہ انتخاب مع شرح)

### (تمہید)

میر کے کئی انتخابات بازار میں دست یاب ہیں۔ لہٰذا ایک اور انتخاب پیش کرنے کی وجہ اس کے سوا کچھ نہیں کہ میں ان انتخابات سے مطمئن نہیں ہوں۔ بلکہ میرا خیال یہ ہے کہ مولوی عبدالحق اور ڈاکٹر محمد حسن کے انتخابات جو یونیورسٹیوں میں پڑھے اور پڑھائے جاتے ہیں، وہ اس قدر ناقص ہیں کہ وہ میر کو مقبول بنانے کے بجائے نامقبول بنانے میں معاون ہیں۔ ڈاکٹر محمد حسن کا تو متن بھی جگہ جگہ غلط ہے۔ اثر لکھنوی انتخاب ("مزامیر") نسبتہً بہتر ہے، لیکن اس میں تنقیدی بصیرت کے بجائے عقیدت سے زیادہ کام لیا گیا ہے۔ سردار جعفری کا انتخاب بہت خوب ہے، لیکن انھوں نے اپنے مخصوص نقطۂ نظر سے کام لیتے ہوئے ایسے اشعار کو نظر انداز کر دیا ہے جن کی اخلاقی خوبی ان کے خیال میں مشتبہ تھی۔ پھر انھوں نے ایسے اشعار کو منتخب کرنے سے گریز نہیں کیا ہے جو فنی حیثیت سے کم زور ہیں، لیکن ان میں سیاسی اور سماجی شعور وغیرہ دریافت ہو سکتا ہے۔ محمد حسن عسکری کا انتخاب "ساقی" کے ایک خاص نمبر کی شکل میں چھپا تھا اور اب کہیں نہیں ملتا۔ عسکری صاحب نے اپنے نقطۂ نظر سے انتخاب کیا ہے یعنی وہ میر کے بہترین اشعار کی جگہ میر کی مکمل یا کم سے کم نمائندہ تصویر پیش کرنا چاہتے تھے۔ یہ بات صحیح ہے کہ اس انتخاب میں میر کے اکثر بہترین شعر بھی آ گئے ہیں۔ لیکن دوسری طرح کی شعروں کی کثرت کے باوصف میر کا شاعرانہ مرتبہ اس انتخاب کی روشنی میں متعین نہیں ہو سکتا۔ عسکری صاحب کا انتخاب تو ملتا ہی نہیں، سردار جعفری کا انتخاب بھی اب بازار میں نہیں ہے۔ سردار جعفری کا متن عام طور پر درست اور معتبر ہے، لیکن عسکری صاحب کے یہاں بعض اشعار ایک سے زیادہ بار آ گئے ہیں، اور بعض اشعار کی قراءت مخدوش ہے۔ عبدالحق سے لے کر آج تک جتنے انتخاب میری نظر میں ہیں، ان میں سردار جعفری کا انتخاب سب سے بہتر ہے۔ ضرورت ہے کہ اس کا نیا ایڈیشن شائع کیا جائے۔

لیکن جعفری صاحب کا انتخاب بھی ان ضرورتوں کو پورا نہیں کرتا جن کو پیش نظر رکھ کر میں نے اپنی

کوشش کی ہے۔ سردار جعفری نے میر کے کئی رنگوں کو نظر انداز کر دیا ہے۔ ان کا متن عام طور پر معتبر ہے لیکن نسخۂ فورٹ ولیم ان کے سامنے نہ ہونے کی وجہ سے اس کو قطعیت کا درجہ نہیں دیا جاسکتا۔ جعفری صاحب کا انتخاب اردو ہندی ذو لسانی ایڈیشن میں شائع ہوا تھا، ممکن ہے ہندی والوں کو ملحوظ رکھتے ہوئے انھوں نے ایسے شعر چھوڑ دیئے ہوں جو دیوناگری مزاج سے ہم آہنگ نہ ہوں۔ سردار جعفری نے اردو ہندی فرہنگ مہیا کی ہے، لیکن میر کے یہاں اجنبی اور مشکل الفاظ کی کثرت کے پیش نظر اردو فرہنگ بھی ضروری معلوم ہوتی ہے۔ میر کے بارے میں یہ خیال عام ہے کہ ان کا کلام بہت سادہ اور سہل ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ میر کے یہاں غالب کی سی پیچیدہ بیانی تو نہیں ہے لیکن ان کے بہترین اشعار میں تہ داری اور لسانی دروبست کی تمام صفات موجود ہیں جو بڑی شاعری کا خاصہ ہیں۔ یہ محض وہم ہے کہ میر کے اشعار ایک نظر میں سمجھ میں آجاتے ہیں۔ ممکن ہے ان کے اکثر اشعار کے سطحی معنی آسانی سے گرفت میں آجاتے ہوں، لیکن ان کی پوری معنویت اور ان کا لسانی اور فنی حسن اسی وقت واضح ہوتے ہیں جب ان پر غور کیا جائے۔ میر کنائے کے بادشاہ ہیں، رعایت لفظی ان کے گھر کی لونڈی ہے۔ استعارہ اور تشبیہ ان کی شاعری کا جوہر ہیں اور یہ جوہر رعایت لفظی اور کنائے ہی میں اس طرح پیوست ہیں کہ گہرے غور وفکر کے بغیر میر کے بہترین اشعار کے ساتھ انصاف نہیں ہو سکتا۔ اپنی طرز میں میر خاصے مشکل شاعر ہیں۔ اس حقیقت کا احساس اور اعتراف کئے بغیر مطالعہ میر ناقص رہے گا۔ پھر، میر نے عربی، فارسی کے بہت سے نامانوس اور نادر الفاظ و محاورات استعمال کئے ہیں۔ اکثر تو ان میں سے ایسے ہیں کہ ان کے معنی سمجھنے کے لئے کئی لغات کی ورق گردانی لازم آتی ہے۔ میر کو آسان نہ سمجھنا چاہیئے۔

اس احساس نے مجھے اس بات پر مجبور کیا کہ میں اپنے انتخاب کے ساتھ فرہنگ کے علاوہ شرح میر بھی درج کروں۔ میں نے کوشش کی ہے کہ اشعار کے معنی واضح کرنے کے ساتھ ساتھ میں ان کے محاسن اور میر کی شاعری کے عام محاسن پر روشنی ڈالتا جاؤں۔ قدیم و جدید اردو فارسی شعراء کے اشعار اور خود میر کے اشعار کے ساتھ اشعار زیر بحث کا موازنہ بھی درج کیا ہے، لیکن دوسرے شعراء سے اشعار تلاش کرنے کی کوئی سعی نہیں کی ہے۔ دوران تحریر یا دوران مطالعہ جو شعر یاد آئے یا نظر پڑے، انھیں پر اکتفا کی ہے۔ معنی کی وضاحت، محاسن اشعار پر بحث اور تقابلی مطالعے کا مجموعی اثر شاید اتنا بھرپور ہوگا کہ میر کا کلام اردو فارسی شاعری کے تناظر میں اپنی صحیح جگہ پر نظر آسکے گا، اور یہ شرح، شرح کے تقاضے کو پورا کرنے کے علاوہ نقد میر میں بھی ممد ثابت ہوگی۔ اشعار پر بحث میں

جدید وقدیم دونوں اصول نقد کا خیال رکھا گیا ہے، لیکن فلسفیانہ موشگافیوں، سیاسی اور سماجی عصبیت سے گریز کرتے ہوئے خالص ادبی، فنی اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے میر کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔

میرا معیار انتخاب بہت سادہ لیکن بہت مشکل تھا۔ میں نے میر کے بہترین اشعار اٹھانے کا بیڑا اٹھایا۔ یعنی ایسے شعر جنھیں دنیا کی بہترین شاعری کے سامنے بے جھجک پیش کیا جاسکے۔ ظاہر ہے کہ انتخاب میں ذاتی پسند ناپسند کا در آنا لابدی ہوتا ہے، اگرچہ ذاتی پسند کو مجرد تنقیدی معیار کے تابع کیا جانا غیر ممکن نہیں ہے۔ لیکن تنقیدی معیار کا استعمال بھی اسی وقت کارگر ہوسکتا ہے جب انتخاب کرنے والے میں "شے لطیف" بھی ہو۔ میں یہ دعویٰ تو نہیں کرسکتا کہ میں نے "شے لطیف" اور مجرد تنقیدی معیاروں میں مکمل ہم آہنگی حاصل کرلی ہے، لیکن یہ ضرور کہہ سکتا ہوں کہ اس ہم آہنگی کو حاصل کرنے میں اپنی طرف سے کوئی کوتاہی نہیں کی۔ انتخاب کا طریقہ یہ رکھا کہ پہلے ہر غزل کو دس بارہ بار پڑھ کر تمام اشعار کی کیفیتوں اور معنویتوں کو اپنے اندر جذب کرنے کی کوشش کی۔ جو شعر سمجھ میں نہ آئے ان پر غور کر کے حتی الامکان ان کو سمجھا۔ پھر انتخاب اشعار کو کاپی میں درج کرلیا۔ از دیوان اول تا دیوان ششم یہ کام کرلینے کے بعد کاپی کو الگ رکھ دیا۔ اور کلیات کو پھر اسی انداز میں پڑھ کر اشعار پر نشان لگائے۔ پھر نشان لگے ہوئے اشعار کو کاپی میں لکھے ہوئے اشعار سے ملایا۔ جہاں جہاں فرق دیکھا (کمی یا زیادتی) ان پر غور کیا اور آخری فیصلے کے مطابق اشعار حذف کئے یا بڑھائے۔ پھر شرح لکھتے وقت انتخابی اشعار کو دوبارہ انتخاب کی نظر سے دیکھا اور بعض اشعار کم کئے۔ اس طرح یہ انتخاب مطالعے کے تین مدارج کا نچوڑ ہے۔ پہلے دو مدارج کو طے کرنے میں مجھے ساڑھے تین سال لگے، تیسرا ہنوز جاری ہے، کیوں کہ شرح ابھی زیر تحریر ہے۔

اوپر میں نے ایسے شعروں کا ذکر کیا ہے جن کو سمجھنے میں خاصی دقت ہوگی۔ بعض جگہ یہ دقت متن کی خرابی کے باعث تھی تو بعض جگہ خیال کی پیچیدگی یا الفاظ کے اشکال کے باعث۔ مجھے یہ کہنے میں کوئی شرم نہیں کہ پندرہ بیس شعر ایسے نکلے جن کا مطلب کسی طرح حل نہ ہوا۔ ان کو میں نے انتخاب میں نہیں رکھا ہے، حالاں کہ کسی شعر کو سمجھے بغیر یہ فیصلہ کرنا کہ وہ انتخاب کے قابل نہیں ہے، بڑی جرأت کا کام تھا۔ لیکن قرائن سے یہ اندازہ ہوا کہ ان شعروں میں کوئی خاص خوبی نہیں ہے اور ان کا لاینحل ہونا متن کی خرابی کے باعث بھی ہوسکتا ہے۔ پھر بھی، ان شعروں کو نظر انداز کرنے کے لئے میں میر کی روح سے معذرت خواہ ہوں۔

میں نے انتخاب میں غزل کی صورت برقرار رکھنے کے لئے کوشش کی ہے کہ مطلع ملاکر کم سے کم تین شعروں کا التزام رکھوں، جہاں صرف مطلع اور ایک شعر لائق انتخاب تھا، یا صرف دو شعر لائق انتخاب تھے، لیکن مطلع کمزور تھا، وہاں تیسرا شعر یا مطلع بھی لے لیا ہے اور شرح میں اس بات کی صراحت کر دی ہے کہ ان میں سے کون سا شعر بھرتی کا یا "برائے بیت" ہے۔ لیکن بعض اوقات صرف ایک ہی شعر لائق انتخاب نکلا، اس لئے کوشش کے باوجود اس انتخاب میں مفردات کی تعداد خاصی ہے۔ ترتیب یہ رکھی ہے کہ ردیف وار تمام دیوانوں کی تمام غزلیں ایک جگہ جمع کر دی ہیں۔ مثنویوں، شکار ناموں وغیرہ میں غزل کے جو اشعار انتخاب میں آ سکے، ان کو مناسب ردیف کے تحت سب سے آخر میں جگہ دی ہے، اور صراحت کر دی ہے کہ یہ غزل کہاں سے لی گئی۔ بعض ہم طرح غزلیں مختلف دیوانوں میں ہیں، بعض دو غزلے بھی ہیں۔ جہاں مناسب سمجھا ہے، ایسی غزلوں کو ایک غزل بنا دیا ہے اور شرح میں صراحت کر دی ہے۔ ہم مضمون اشعار میں سے بہترین کو انتخاب میں لیا ہے اور باقی کو شرح میں مناسب مقام پر درج کیا ہے۔ اس سے یہ بھی فائدہ مقصود رہا ہے کہ میر کے بہت سے اچھے شعر جو انتخاب میں نہ آ سکے شرح میں محفوظ ہو گئے ہیں۔

تعین متن کا معاملہ یہ ہے کہ میں محقق نہیں ہوں، میرے پاس نہ وہ صلاحیت ہے اور نہ وسائل کہ تعین متن کا پورا حق ادا کر سکوں۔ لیکن میر کے متن ہنوز اس قدر ناقص ہیں کہ کسی نہ کسی حد تک صحیح متن کا تعین کئے بغیر کسی ان دارانہ انتخاب کا حق نہیں ادا ہو سکتا۔ لہذا میں نے اپنی حد تک صحیح ترین متن پیش کرنے کی کوشش کی ہے۔ اختلاف متن پر کوئی بحث البتہ نہیں کی ہے، صرف بعض جگہ شرح میں اشارے کر دئے ہیں۔ یہ انتخاب جن نسخوں کو سامنے رکھ کر تیار کیا گیا ہے ان کی فہرست حسب ذیل ہے:

(۱) نسخۂ فورٹ ولیم (کلکتہ ۱۸۱۱)۔ یہ نسخہ مجھے عزیز حبیب نثار احمد فاروقی نے عنایت کیا۔ اپنے کام کا حرج کر کے انھوں نے یہ نسخہ میرے پاس عرصہ دراز تک رہنے دیا۔ میں ان کا شکر گزار ہوں۔

(۲) نسخۂ نول کشور (لکھنؤ ۱۸۶۸) یہ نسخہ نیر مسعود سے ملا۔ ان کا شکریہ غیر ضروری ہے۔

(۳) نسخۂ آسی (نول کشور لکھنؤ ۱۹۴۱)۔ یہ نسخہ برادر عزیز اطہر پرویز سے ملا۔ میں

ان کا ممنون ہوں۔

(۴) کلیات، مرتبہ ظل عباس عباسی (علمی مجلس دہلی ۱۹۶۸)۔ اس کو میں نے بنیادی متن قرار دیا ہے، کیوں کہ یہ نسخہ فورٹ ولیم کی روشنی میں مرتب ہوا ہے۔

(۵) کلیات، جلد اوّل مرتبہ احتشام حسین، جلد دوم مرتبہ مسیح الزماں (رام نرائن لعل۔ الہ آباد ۱۹۷۲)

(۶) کلیات جلد اوّل، دوم، سوم (صرف اولین چار دیوان) مرتبہ کلب علی خاں فائق مجلسِ ترقی ادب لاہور ۱۹۶۵/ ۱۹۷۶)۔ دیوان پنجم، ششم ہنوز طبع نہیں ہوئے۔

(۷) دیوان اوّل، نسخہ محمود آباد، مرتبہ اکبر حیدری (سری نگر ۱۹۷۳)

(۸) مخطوطۂ دیوان اوّل، تاریخ درج نہیں، لیکن ممکن ہے کہ یہ نسخہ، محمود آباد سے قدیم تر ہو۔ یہ بشیر مسعود کی ملکیت ہے۔ دیوان اوّل کی کئی مشکلیں اس سے حل ہوئیں۔

انتخابات میں سردار جعفری (بمبئی ۱۹۶۷) اور محمد حسن عسکری (خاص نمبر، ساقی ۱۹۵۵) سے بہت روشنی ملی۔ عسکری صاحب کا انتخاب مرحوم خلیل الرحمٰن اعظمی لائبریری سے بیگم خلیل نے عنایت کیا۔ میں ان کا بہت ممنون ہوں۔

وقتاً فوقتاً جن دوستوں سے انتخاب، شرح مطالب یا تحقیق الفاظ کے سلسلے میں تبادلۂ خیال رہا، یا جنہوں نے میری ہمت افزائی کی، ان کی فہرست طویل ہے۔ ان میں سے بعض ایسے بھی ہیں جن کی ہمت افزائی اور توجہ شامل نہ ہوتی تو یہ کام پورا نہ ہوتا۔ پورا تو اب بھی نہیں ہے لیکن راستے پر لگ گیا ہے۔ یہ دوستوں کا فیض ہے۔ ان کا شکریہ انشاءاللہ بروقت ادا ہوگا۔

---

# شعرِ شور انگیز

## ردیف الف

**۱**

کیا میں بھی پریشانیِ خاطر سے قریں تھا
آنکھیں تو کہیں تھیں دلِ غم دیدہ کہیں تھا

کس رات نظر کی ہے سوئے چشمکِ انجم
آنکھوں کے تلے اپنے تو وہ ماہ جبیں تھا

اب کوفت سے ہجراں کی جہاں تن پہ رکھا ہاتھ
جو درد و الم تھا سو کہے تو کہ وہیں تھا

جانا نہیں کچھ جز غزل آ کر کے جہاں میں
کل میرے تصرف میں یہی قطعہ زمیں تھا

۱۰۱ شعر کا مفہوم صاف ہے، لیکن رعایتیں نادر اور توجہ انگیز ہیں: "پریشانی" (بکھراؤ) اور "قریں" (نزدیک)، جو چیز بکھر جاتی ہے اس کے اجزا دور دور ہو جاتے ہیں، اس مناسبت سے "قریں" خالی از لطف نہیں۔ پھر آنکھیں کہیں ہیں اور دل کہیں اور، یہاں بھی پریشانی اور نزدیکی کا تضاد نمایاں ہے۔ کیونکہ آنکھیں کہیں بھی ہوں اور دل کہیں بھی ہو، لیکن رہتے دونوں ایک ہی جسم میں ہیں۔ آنکھیں کہیں تھیں، اس سے یہ بھی مراد ہو سکتی ہے کہ کسی حسین چہرے پر یا منظر پر لگی ہوئی تھیں۔ لیکن وہ حسین چہرہ معشوق کا نہیں تھا۔ دل معشوق کے خیال میں گم تھا اور آنکھ کہیں اور لگی ہوئی تھی۔" پریشانیِ خاطر کا عمدہ جواز پیش کیا ہے۔ کیوں کہ اگر آنکھیں ویران ہوتیں اور دل خیالِ معشوق میں گم ہوتا تو پریشانی کی صورت پیدا ہوتی، بلکہ ارتکاز کا منظر ہوتا۔ آنکھوں کی مناسبت سے "غم دیدہ" (دیدہ = آنکھ) بھی خوب ہے۔ آتش نے اس مضمون کو براہ راست میر سے مستعار لیا ہے، لیکن اسے بہت پست کر کے کہا

ہے ہے

دل کہیں جان کہیں چشم کہیں گوش کہیں
اپنے مجموعے کا ہر ایک ورق برہم ہے

آتش کے یہاں خود کو مجموعہ فرض کرنے کا کوئی جواز نہیں ہے (یعنی کوئی تخلیقی منطق نہیں ہے) محض ایک مفروضہ ہے۔ اس بنا پر دل، جان، چشم، گوش، کو اس مجموعے کا ورق فرض کرنا، پھر ان اوراق کو برہم بتانا خالی از تصنع نہیں۔ میر کے کلام میں تخلیقی منطق کے تقریباً تمام پہلو اور انداز مل جاتے ہیں۔ اسی لئے ان کا معمولی شعر بھی بھرپور معلوم ہوتا ہے۔

۲۰۱۔ "اپنے" کو "اپنی" پڑھنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ میر کے زمانے میں قواعد اتنی مستحکم نہیں ہوئی تھی کہ ہر جگہ ایسی باتوں کا خیال رکھا جاتا۔ "انجم" اور "ماہ جبیں" کی رعایت ظاہر ہے۔ "آنکھوں" اور "نظر" اور "چشمک" کی رعایت بھی قابلِ لحاظ ہے۔ "چشمک" کے معنی ہیں "آنکھ مارنا" یا "آنکھ جھپکانا" یا "ترچھی نگاہوں سے دیکھنا" (لہذا "دشمنی یا رقابت") یہاں یہ سب معنی موجود ہیں لیکن فارسی میں حرف "ک" اکثر تصغیر و تحقیر کے لئے بھی آتا ہے، مثلاً "مرد" سے "مردک"، "مرغ" سے "مرغک"۔ اس اعتبار سے "چشمک" کے معنی "چھوٹی چھوٹی آنکھیں" بھی ہو سکتے ہیں، یعنی ستاروں کی روشنی کے باعث ان کو آنکھوں سے تشبیہ دی جا سکتی ہے، لیکن وہ آنکھیں چھوٹی چھوٹی ہیں اور معشوق کی روشن، خوب صورت آنکھوں کا مقابلہ نہیں کر سکتیں۔ "چشم" اور "جبیں" میں بھی ایک مناسبت ہے۔

۳۰۱ ایک عام طبی مشاہدہ ہے کہ جس جگہ درد ہوتا ہے، خاص کر اگر درد چوٹ یا شکستگی یا پھوڑے کی بنا پر ہو تو اس جگہ کو چھونے سے تکلیف سوا ہو جاتی ہے، اس مشاہدے کو کس خوبی سے درد ہجر پر منطبق کیا ہے۔ سارا جسم شکستہ و نزار ہے۔ اس لئے یہاں ہاتھ رکھیں گے وہیں درد زیادہ محسوس ہو گا۔

ابہم رعایتیں دیدنی ہیں: "جز" "کل" "جہاں"، "زمیں"، "غزل"، "قطعہ"، "زمیں" (غزل کی زمیں)۔ "غزل" اور "جز" میں بھی ایک مناسبت ہے، کیوں کہ غزل کاغذ پر لکھی جاتی ہے اور کاغذ کو جز میں تقسیم کرتے ہیں۔ شعر کا لہجہ بھی قابلِ لحاظ ہے، بظاہر تو اپنی بے بضاعتی کا رونا رو رہے ہیں لیکن دراصل شاعرانہ کمال پر فخر کا اظہار ہے۔ "تصرف" کا لفظ توجہ چاہتا ہے کیوں کہ شاعر زبان کو جس طرح استعمال کرتا ہے اسے اس کا تصرف کہتے ہیں۔ "آکر" اور "جانا" میں ضلع کا لطف ہے۔ اسی مضمون کو تقریباً انھیں الفاظ میں، لیکن نسبتہً کم زور طریقے سے دیوان چہارم میں یوں

کہا ہے ؎

زمینِ غزل ملک سی ہو گئی
یہ قطعہ تصرف میں بالکل کیا

---

(۲)

نکلے ہے چشمہ جو کوئی جوشِ زناں پانی کا
یاد وہ ہے وہ کسو چشم کی گریانی کا
درہمی حال کی ساری ہے مرے دیواں میں
سیر کر تو بھی یہ مجموعہ پریشانی کا
اس کا منھ دیکھ رہا ہوں سو وہی دیکھوں ہوں
نقش کا سا ہے سماں میری بھی حیرانی کا

۱۰۲ یہ شعر محض غزل کی شکل بنانے کے لئے انتخاب میں رکھا گیا ہے، ورنہ "چشمہ" کے ساتھ "پانی کا" کہنے کی ضرورت نہ تھی۔ مصرع میں بھرتی کے الفاظ بہت ہیں۔ "کوئی" بروزن "فع" استعمال ہوا ہے۔ میر کے زمانے میں یہ غلط نہ تھا۔ "چشم" اور "چشمہ" کی رعایت ظاہر ہے۔ ویسے یہ شعر اس لحاظ سے خالی از دلچسپی نہیں کہ اس میں معشوق کے رونے کا ذکر کیا گیا ہے۔ یہ بات بھی دلچسپ ہے کہ اگرچہ لفظ "چشمہ" خود ہی پانی کا مفہوم رکھتا ہے (چشمہ = کوئی چھوٹی ندی، فوارہ یا "سوتا") لیکن اس کے ساتھ "پانی" کا لفظ اکثر استعمال ہوتا ہے۔ چنانچہ اقبال بھی ایک لاجواب شعر میں اس سے محفوظ نہیں رہ سکے ہیں۔ "خضرِ راہ" کا مشہور شعر ہے ؎

اور وہ پانی کے چشمے پر مقامِ کارواں
اہلِ ایماں جس طرح جنت میں گردِ سلسبیل

چشمے کی گریانی کا پیکر ناصر کاظمی نے جس طرح استعمال کر دیا ہے اس کی مثال ملنا مشکل ہے ؎

اندھیری شام کے پردے میں چھپ کر
کسے روتی ہے چشمے کی روانی

۲۰۲ "حال" بمعنی "حالت" بھی ہے اور بہ معنی "موجودہ زمانہ"۔ "پریشانی" کے ساتھ "مجموعہ" بھی بہت خوب ہے۔ خاص کر اس وجہ سے کہ اشعار کے دیوان کو بھی مجموعہ

کہتے ہیں۔

۳۰۲ "نقش" بمعنی "تصویر"، لیکن "نقش" میں سحر کی بھی کیفیت ہے، جو شخص بالکل خاموش یا ساکت ہو جائے اس کو بھی مسحور کہتے ہیں۔ یہاں لطف یہ ہے کہ نقش، جس سے مسحور کرنے کا کام لیتے ہیں، خود اسے ہی مسحور قرار دیا ہے۔ اس مضمون کو میر نے کئی بار کہا ہے ؎

رہیں ہیں دیکھ جو تصویر سے ترے منھ کو
ہماری آنکھوں سے ظاہر ہے کہ یہ حیراں ہیں (دیوان دوم)

(۳)

شب ہجر میں کیا کم تظلّم کیا
کہ ہمسائگاں پر ترحّم کیا
کہا میں نے کتنا ہے گل کا ثبات
کلی نے یہ سن کر تبسّم کیا
زمانے نے مجھ جرعہ کش کو ندان
کیا خاک و خشت سرِ خم کیا

۱۰۳ شعر میں عجب طرح کا طنطنہ ہے۔ ایک طرف تو بےچارگی کا یہ عالم ہے کہ فریاد کرنے پر مجبور ہیں، لیکن ہم سایوں کے خیال سے (کہ انھیں زحمت ہو گی) فریاد کم کرتے ہیں ہم نے رحم کھا کر انھیں چھوڑ دیا۔ بےچارگی میں بھی اپنی وقعت دیکھنا میر کا ہی کرشمہ ہے۔

۲۰۳ یہ شعر اس قدر مشہور ہے کہ اس پر اظہار خیال شاید غیر ضروری معلوم ہو۔ لیکن درحقیقت اس میں کئی باتیں توجہ طلب ہیں۔ پہلا مصرعہ عام طور پر یوں مشہور ہے کہ ع کہا میں نے گل کا ہے کتنا ثبات۔ لیکن صحیح شکل وہی ہے جو درج متن ہے۔ "کتنا" کا لفظ مقدم ہونے سے مصرعے میں زور بڑھ گیا ہے۔ شعر کا مفہوم اتنا واضح نہیں جتنا بادی النظر میں معلوم ہوتا ہے پہلے مصرعے میں جو سوال ہے (گل کا ثبات کتنا ہے؟) اس کا مخاطب کوئی نہیں۔ وہ کلی تو ہرگز نہیں جس نے اسے سن کر، جواب دیا ہے، بلکہ محض تبسم کیا ہے۔ ممکن ہے یہ سوال محض ایک خود کلامی ہو اور اس کے جواب کی توقع پوچھنے والے کو نہ ہو۔ ممکن ہے یہ سوال نہ ہو بلکہ اظہار حیرت ہو کہ گل کا ثبات کتنا (یعنی کس قدر زیادہ یا کس قدر کم) ہے! لیکن جواب پھول کی طرف سے نہیں آتا، ایک کلی ضرور مسکراتی ہے، لیکن ہم یہ نہیں کہہ سکتے کہ "جواباً" مسکرائی ہے (یعنی اس کی مسکراہٹ اس بات

کی طرف اشارہ ہے کہ پھول کی زندگی بس اتنی ہے کہ کلی مسکرا کر پھول بن جائے۔ جتنا وقفہ کلی کو مسکرا کر پھول بننے میں لگتا ہے اتنا ہی وقفہ پھول کو مرجھانے میں لگتا ہے۔) یا طنزاً مسکرائی ہے (یعنی اس کی مسکراہٹ زبان حال سے کہتی ہے کہ تم احمق ہو جو ایسا سوال پوچھتے ہو) یا شاید کلی اس لئے مسکرائی ہے کہ گل کا ثبات کتنا ہے" کہنے والے شخص کا خود کچھ بھروسا نہیں، خود اس کی زندگی کا کوئی اعتبار نہیں اور وہ اس فکر میں مبتلا ہے کہ گل کا ثبات کتنا ہے! یہ سوال پوری طرح حل نہیں ہوتا کہ کلی کیوں (جواباً یا طنزاً) مسکراتی ہے؟ ردِ عمل تو پھول کی طرف سے ہونا چاہئے تھا، لیکن پھول خاموش رہتا ہے غالباً اس وجہ سے کہ پھول کو یارائے گویائی نہیں۔ کھل جانے کے بعد اس کی دلجمعی ختم ہو جاتی ہے یا شاید اس وجہ سے کہ پھول کا وجود صرف اسی وقت تک ہے جب تک وہ کلی کی شکل میں ہے کیوں کہ جب تک کلی ہے، پھول کا وجود برقرار ہے۔ کلی کھل کر پھول بنی تو اس کے وجود کو زوال آگیا کیوں کہ پھول بننے کے بعد مرجھانا لازم ہے۔ کلی کے مسکرانے میں ایک طرح کا المناک وقار Tragic dignity بھی ہے، کیوں کہ مسکرانا اس کے لئے فنا کی تمہید ہے۔ لیکن پھر بھی وہ مسکرانے سے باز نہیں آئی کیوں کہ اسے اپنی زندگی کے منصب سے عہدہ برآ ہونا ہے۔ یہ نکتہ بھی دلچسپ ہے کہ پھول کے کان فرض کئے جاتے ہیں، لیکن وہ نہیں سنتا، کلی سنتی ہے اور تبسم کرتی ہے۔ شاید پھول کے کان محض مصنوعی ہیں، اور کیوں نہ ہوں جب اس کا وجود ہی مشتبہ ہے۔ کلی شاید یہ کہہ رہی ہے کہ جب ہم کوئی ثبات نہیں (ادھر مسکرائے ادھر فنا ہوئے) تو پھول کو ثبات کہاں سے ہوگا۔

۳.۰۳ اس شعر میں بھی میر کا مخصوص وقار جھلکتا ہے۔ "جرعہ کش" کے لغوی معنی ہیں گھونٹ گھونٹ یا بوند بوند پینے والا"۔ زمانہ اس کو خاک کر دیتا ہے۔ لیکن پھر بھی اس کے اندر شراب نوشی کا ولولہ اس قدر ہے کہ اس کی مٹی سے وہ اینٹ بنتی ہے جو شراب کے مٹکے کو ڈھکنے کے لئے استعمال ہوتی ہے۔ "خاک" "خشت" اور "خم" کی تجنیس بھی توجہ انگیز ہے۔ خاک ہونے پر کوئی غم نہیں ہے، بلکہ ایک طرح کی ہٹ دھرمی سے بھرا ہوا غرور ہے۔ شعر میں ایک طنزیہ پہلو بھی ہے کہ جب تک میں زندہ رہا صرف بوند بوند شراب ملتی رہی، لیکن جب میں خاک ہو گیا تو مجھے خم کے سر پر بٹھا دیا۔ اس میں ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ خشت خم چونکہ ڈھکنے کا کام کرتی ہے اس لئے شراب سے مجھے اتنی محبت ہے کہ مرنے کے بعد خم کو ڈھانک رہا ہوں۔ تاکہ شراب ضائع نہ ہو۔ شعر کا انداز بظاہر محزونی کا ہے، لیکن شاعر کا غرور پس پردہ جھانک رہا ہے۔ خیام نے اس طرح کا مضمون اکثر بیان

کیا ہے۔ لیکن خیام کے یہاں نمایاں پہلو ہمیشہ یہ ہے کہ انسان کو مرجانا اور گل سڑ کر خاک ہونا ہے۔
اس کا انداز رنجیدہ، نصیحت آمیز اور ڈرامائی ہے۔ شاعری پر وقار ہے لیکن خود اپنے آپ پر، یا
زمانے پر طنز نہیں ہے، بلکہ انسان کی تقدیر پر خاموش ماتم ہے۔ اور حق یہ ہے کہ میر تے اس مضمون
(یعنی مرکر خاک ہوجانا اور پھر شراب نوشی میں کام آنے والی کوئی چیز بن جانا) خیام سے بہتر نہیں ادا
کیا ہے۔ لیکن میر جس چیز میں خیام پر سبقت لے گئے ہیں وہ ان کا طنزیہ انداز اور پہلو داری ہے
خیام کے یہاں نصیحت آموزی زیادہ ہے۔ اگر اس کا انداز ڈرامائی نہ ہوتا تو نصیحت آموزی کی
شدت کی بنا پر اس کا شعر ناکام ٹھہرتا۔

بر سنگ زدم دوش سبوئے کاشی
سرمست بدم کہ کردم ایں او باشی
با من بزبانِ حال می گفت سبو!
من چوں تو بدم تو نیز چوں من باشی

(کل میں نے چینی مٹی کا بنا ہوا (کاشی) پیالہ پتھر پر ٹپک دیا۔ یہ اوباشی مجھ سے اس لئے ہوئی کہ میں
نشے میں چور تھا۔ پیالے نے مجھ سے زبان حال سے کہا کہ میں تیری طرح تھا تو بھی (کسی دن) میری
طرح ہوگا۔ خیام کا مضمون میر کے مقابلے میں کچھ وسیع ضرور ہے، اور اس میں المیہ نصیحت آموزی بھی
بہت خوب ہے۔ لیکن چند در چند پہلوؤں کی بنا پر میر کا شعر بھی خیام سے کم نہیں ہے۔

---

(۴)

الٹی ہوگئیں سب تدبیریں کچھ نہ دوا نے کام کیا
دیکھا اس بیماری دل نے آخر کام تمام کیا
عہدِ جوانی رو رو کاٹا پیری میں لیں آنکھیں موند!
یعنی رات بہت تھے جاگے صبح ہوئی آرام کیا
ناحق ہم مجبوروں پر یہ تہمت ہے مختاری کی
چاہتے ہیں سو آپ کریں ہیں ہم کو عبث بدنام کیا
سرزد ہم سے بے ادبی تو وحشت میں بھی کم ہی ہوئی
کوسوں اس کی اور گئے پر سجدہ ہر ہر گام کیا

یاں کے سپید و سیہ میں ہم کو دخل جو ہے سو اتنا ہے
رات کو رو رو صبح کیا یا دن کو جوں توں شام کیا
ساعد سیمیں دونوں اس کے ہاتھ میں لاکر چھوڑ دیئے!
بھولے اس کے قول و قسم پر ہائے خیال خام کیا
ایسے آہوئے رم خوردہ کی وحشت کھونی مشکل تھی!
سحر کیا اعجاز کیا جن لوگوں نے تجھ کو رام کیا
ریگستان میں جا کے رہیں یا سنگستاں میں ہم جوگی!
رات ہوئی جس جاگہ ہم کو ہم نے وہیں بسرام کیا

ساعد = کلائی، ہاتھ کا وہ حصہ جو کہنی سے نیچے اور ہتھیلی سے اوپر ہوتا ہے۔

۱۰۴ اس مضمون کو ذرا ندرت کے ساتھ یوں بھی کہا ہے ؎

نافع جو تھیں مزاج کو اول سو عشق میں
آخر انھیں دواؤں نے ہم کو ضرر کیا
(دیوانِ اوّل)

لیکن شعر زیرِ بحث میں "دیکھا" اور "آخر" دونوں لفظوں میں ایسی ڈرامائیت ہے اور پورے شعر میں دو پہلو، بلکہ سہ پہلو لہجہ اس خوبی سے آگیا ہے کہ یہ شعر بجا طور پر مشہور ہے۔ ایک لہجے میں پڑھئے تو شعر کا متکلم اپنے آپ سے بات کر رہا ہے۔ دوسرے لہجے میں پڑھئے تو متکلم کوئی اور شخص مثلاً اس شخص کا دوست ہے عشق نے جس کا کام تمام کر دیا ہے۔ تیسرے لہجے میں پڑھئے تو متکلم، مریضِ عشق کا تیماردار یا معالج ہے۔ ملاحظہ ہو ۔ ۳۰

۲۴ اس زمین سودا کا شعر اس شعر سے تقریباً ہو بہو لڑ گیا ہے ؎

تھا بہ جوانی فکر و تردد بعد از پیری پایا چین!
رات تو کاٹی دکھ سکھ ہی میں صبح ہوئی آرام کیا

میر کا شعر بہتر ہے کیونکہ "پیری میں لیں آنکھیں موند" کی مناسبت دوسرے مصرعے میں "آرام کیا" سے جتنی برجستہ ہے اتنی "بعد از پیری پایا چین" سے نہیں ہے۔ پھر "رات بہت تھے جاگے" کا استعارہ "رات تو کاٹی دکھ سکھ ہی میں" کے سپاٹ بیان سے بہتر ہے۔ "دکھ سکھ" کا روزمرہ "رات" سے زیادہ زندگی کے لئے مناسب ہے۔ "رات جاگنا" یوں بھی ساری رات مصیبت سے کاٹنے کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ "جوانی" اور "رات" اور "پیری" اور "صبح" میں مناسبت ظاہر ہے، کیونکہ جوانی میں بال کالے ہوتے ہیں اور بڑھاپے میں سفید۔ ایک نکتہ یہ بھی ہے کہ جوانی کو عام طور

پر دن اور بڑھاپے کو عام طور سے شام یا رات سے تعبیر کرتے ہیں۔ شاعر نے اس کے برعکس باندھا ہے جس سے ایک نیا لطف پیدا ہو گیا ہے۔ کیوں کہ رات اور صبح دونوں کا جواز بالوں کی سیاہی اور سفیدی نے مہیا کر دیا ہے۔

۳۰۴ درد کا مشہور شعر ہے ؎

والبتہ ہے ہمیں سے گر جبر ہے وگر قدر
مجبور ہیں تو ہم ہیں مختار ہیں تو ہم ہیں

لیکن میر کے شعر میں بے تکلفی، بے ساختگی ہے جو "ناحق" "تہمت" اور "مختاری" "سو آپ کریں ہیں" جیسے روزمرہ کے لفظوں پر قائم ہے۔ درد کا پہلا مصرع بہت سست ہے (حالانکہ یہ تشکیک کہ اگر جبر ہے اور اگر قدر ہے، بہت خوب بھی ہے) اور دوسرے مصرعے میں بھی محض دعویٰ ہے۔ میر نے "چاہتے ہیں سو آپ کرے ہیں" کہہ کر دلیل فراہم کر دی ہے۔ پھر "ہم کو عبث بدنام کیا" میں ایک درویشانہ، بلکہ قلندرانہ شوخی بھی ہے۔ ناسخ نے بھی جبر و قدر کے مضمون کو جدت اور تعقل کوشی سے بیان کرنے کی کوشش کی ہے، لیکن ان کے یہاں انداز میں تصنع، آہنگ میں ناہمواری اور الفاظ میں عدم مناسبت ہے ؎

چلا عدم سے میں جبراً تو بول اٹھی تقدیر
بلا میں پڑنے کو کچھ اختیار لیتا جا

ظاہر ہے کہ تقدیر کا "بول اٹھنا" یہاں بہت نامناسب ہے۔ "چاہتے ہیں سو آپ کرے ہیں" قرآن کی ایک آیت کی طرف اشارہ ہے جس میں خدا نے اپنے بارے میں کہا ہے کہ وہ "فعال لما یرید" ہے، یعنی جو چاہتا ہے کر ڈالتا ہے۔

۳۰۴ یہاں بھی سودا کا ایک شعر میر سے لڑ گیا ہے، لیکن اس حد تک نہیں ؎

ادب دیا ہے ہاتھ سے اپنے کبھو بھلا مے خانے کا
کیسے ہی ہم مست چلے پر سجدہ ہر اک گام کیا

سودا کے شعر سے یہ بھی واضح نہیں ہوتا کہ "چلنا" کس سمت میں تھا۔ مے خانے کی طرف یا مے خانے کی الٹی طرف یا یوں ہی کسی سمت میں۔ اس کے علاوہ، سودا کے پہلے مصرعے میں ایک بلند آہنگ دعویٰ ہے، جب کہ میر کے یہاں خود کلامی ہے۔ پھر "وحشت" کا لفظ "مست" سے بہتر ہے کیوں کہ وحشت ایک داخلی اور جذباتی کیفیت ہے، جب کہ شراب سے مست ہونا ایک

خارجی اور جسمانی چیز ہے، آدابِ عشق کے بارے میں میر کا مندرجہ ذیل بہت مشہور ہے ؎

دور بیٹھا غبارِ میر اس سے
عشق بن یہ ادب نہیں آتا (دیوانِ اول)

شعرِ زیرِ بحث میں نکتہ یہ بھی ہے کہ معشوق کی طرف چلنا ہی ایک طرح کی بے ادبی ہے۔ ملاحظہ ہو ۱۰۴۲۔

۴۰۵ "سپید" اور "سیہ" کی مناسبت سے "دن" اور "رات" بہت خوب ہے۔ لطف کا ایک پہلو یہ بھی ہے کہ "سپید و سیاہ" (یا "سیاہ و سپید") کا مالک ہونا" کے معنی ہیں "پوری طرح حاکم ہونا، پوری طرح مختار ہونا۔" لہٰذا "سپید و سیاہ میں دخل نہ ہونے" کی شکایت طبیعت کی ایک عمدہ جولانی کا اظہار کرتی ہے۔ عام طور پر کہتے ہیں کہ "ہمیں اس کارخانے میں یا کام میں مطلق دخل نہیں!" مزید لطف یہ کہ سپید و سیاہ میں اتنا دخل تو پھر بھی ہے کہ دن کو رات اور رات کو دن میں بدل سکتے ہیں لیکن اتنے دخل پر مطمئن نہیں ہیں بلکہ مزید کے خواہاں ہیں۔

۴۰۶ پہلے مصرعے میں پیکر اس قدر خوبصورت بندھا ہے کہ باید و شاید۔ پیکر بصری بھی ہے، (چاند جیسی گوری نازک کلائیاں) اور حرکی بھی (ہاتھ میں لا کر چھوڑ دیئے) پھر قافیہ بھی غیر متوقع اور معنی خیز ہے۔ "خیالِ خام" کی معنویت یہ ہے کہ معشوق کے قول و قسم دو طرح کے تھے، ایک تو یہ کہ اس وقت جانے دو، پھر کبھی ملیں گے اور دوسرا یہ کہ اس نے قسم کھائی کہ میرے دل میں تمہاری محبت ہے۔ یہ سب باتیں "خیالِ خام" میں مضمر ہیں۔ اس کے برخلاف سودا نے اس قافیے کو واشگاف انداز میں برتا ہے، اس وجہ سے لطف کم ہو گیا ہے ؎

مہر و وفا و شرم و مروت سبھی کچھ اس میں سمجھے تھے
کیا کیا دل دیتے وقت اس کو ہم نے خیالِ خام کیا

"سیمیں" اور "خام" میں بھی ایک رعایت ہے، کیونکہ کچی چاندی کو "سیم خام" کہتے ہیں۔

۴۰۷ اس شعر میں "سحر" "اعجاز" اور "رام کیا" کی رعایتیں تو ظاہر ہیں، لیکن "مرم" اور "رام" میں بھی رعایت ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ معشوق کو رام کرنے والے کئی لوگ ہیں اور ان میں کچھ جادوگر ہیں اور کچھ معجزہ کار ہیں۔ ایک طرف تو یہ کہ بہت سے لوگ اس کو رام کرنے میں کامیاب ہوئے اور دوسری طرف یہ لطف کہ ان میں کافر بھی ہیں (کیونکہ جادو کرنا کفر ہے) اور مومن، بلکہ نبی بھی ہیں (کیونکہ معجزہ صرف نبی سے سرزد ہو سکتا ہے) مزید لطف یہ کہ جن لوگوں نے معشوق کو رام کیا

ظاہر ہے کہ وہ خود ہی معشوق کے دام میں گرفتار تھے، ورنہ اس کو مسخر کرنے کے لئے اتنے جتن کیوں کرتے ؟

۴۔۸۰ یہ شعر دیوان پنجم کا ہے۔ "ریگستان" اور "سنگستان" کی مناسبت سے "جوگی" اور "جوگی" کی مناسبت سے "بسرام" بہت خوب ہے۔

---

(۵)

جس سر کو غرور آج ہے یاں تاج وری کا
کل اس پہ یہیں شور ہے پھر نوحہ گری کا

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت
اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا

زنداں میں بھی شورش نہ گئی اپنے جنوں کی
اب سنگ مداوا ہے اس آشفتہ سری کا

اپنی تو جہاں آنکھ لڑی پھر وہیں دیکھو
آئینے کو لپکا ہے پریشاں نظری کا

صد موسم گل ہم کو تہ بال ہی گذرے
مقدور نہ دیکھا کبھو بے بال و پری کا

لے سانس بھی آہستہ کہ نازک ہے بہت کام
آفاق کی اس کارگہ شیشہ گری کا

وہیں دیکھو = وہیں دیکھتے رہیں گے۔

لپکا = بعد شوق، لت

تہ بال = بازوؤں میں منہ چھپائے ہوئے

۱۰۵ مطلع برائے بیت ہے اس میں کوئی خاص بات نہیں۔

۲۰۵ اس مضمون کو ایک نئے انداز سے دیوان پنجم میں باندھا ہے ؎

عالم میں آب و گل کے کیوں کر نباہ ہوگا
اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں

کائنات کی ہر چیز انسان کے در پے نقصان و آزار ہے۔ اس مضمون کو غالب نے اپنے مخصوص رنگ میں بہت خوب لکھا ہے ؎

سپہر را تو بہ تاراج کا گماشتہ!
نہ ہر کہ دزد زما برد در خزانۂ تست

(اے خدا تو نے آسمان کو ہمارے اوپر لوٹ مار کرنے کے لئے مقرر کر تو دیا ہے، جو چیزیں چیدہ ہمارے یہاں سے لوٹ کرے گیا۔ وہ تیرے خزانے میں پہلے سے نہیں ہیں؟) غالب کا شعر پیچیدہ ہے اور انداز شوخ، لیکن ان کے یہاں وہ ڈرامائیت نہیں ہے جو میر کے پہلے مصرعے میں استفہام انکاری (گیا کون سلامت؟) نے پیدا کر دی ہے۔ میر کے دوسرے مصرعے میں (اسباب لٹا) میں دور دور تک پھیلتی ہوئی آواز کی کیفیت ہے۔ جیسے کوئی شخص پکار پکار کر کہہ رہا ہو اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا اس کیفیت کو الف کی لمبی آوازوں نے اور تقویت بخش دی ہے۔ "اسباب" کا لفظ ظاہر کرتا ہے کہ واقعیت پر میر کی گرفت مضبوط ہے۔ ایک سادہ سے لفظ نے شعر کو عام زندگی سے کس قدر قریب کر دیا ہے۔

۳۰۵ ایک اعلیٰ درجے کے مضمون کو معمولی شاعر کس طرح خراب کر دیتا ہے۔ اس کی مثال کے لئے میر کے شعر کے سامنے آتش کا یہ شعر رکھئے ؎

فراق یار میں سودائے آسائش نہیں بہتر!
نہ آئی نیند تو توڑوں گا سر سے خشت بالیں کو

آتش ایک طرف تو یہ کہتے ہیں کہ عالم ہجر میں آسائش کا خیال اچھا نہیں، لیکن دوسری طرف یہ کہتے ہیں کہ اگر نیند نہ آئی تو تکیہ کی جگہ جس اینٹ کو رکھتا ہوں اس سے سر کو ٹکراؤں گا۔ یعنی نیند آئی تو سو جاؤں گا۔ اس کے علاوہ پورا شعر غیر ضروری یا کم کارگر الفاظ سے بھرا ہوا ہے۔ "فراق یار" میں "یار" غیر ضروری ہے، "سودائے آسائش" بجائے "فکر آسائش" نامناسب ہے۔ "بہتر" کا لفظ تقاضا کرتا ہے کہ کسی ایسی چیز کا بھی ذکر ہوتا جو آسائش سے کم اچھی ہے۔ "نہیں اچھا" کہتے تو یہ عیب نکل جاتا۔ دوسرے مصرعے کی قباحتوں کا ذکر اوپر کر چکا ہوں۔ اس کے برخلاف میر کے شعر میں ایک پورا افسانہ ہے اور اس کی طرف صرف بلیغ اشارے کئے گئے ہیں۔ "زنداں میں بھی" سے معلوم ہوتا ہے کہ شورش جنوں کے علاج کی اور تدبیریں ہو چکی ہیں اور وہ ناکام رہی ہیں۔ "شورش" کے ساتھ "آشفتہ سری" کتنا مناسب ہے اور خود "شورش" اور "جنوں" میں رعایت معنوی ہے۔ لفظ "سنگ" جس آہنگ سے مصرعے میں استعمال ہوا ہے وہ خود اشارہ کر دیتا ہے کہ سر کو دھماکے کے ساتھ پتھر سے ٹکرانا ہے۔ مزید لطف یہ کہ شورش جنوں کا جو علاج تجویز کیا (پتھر سے سر ٹکرانا یا پتھر کو سر پر دے مارنا) وہ خود علامت ہے جنوں کی شدت کی۔ پھر جنوں کی شدت (جو زنداں میں لاعلاج رہی) کے لئے اس آشفتہ سری "کہا" "اس" میں جو زور ہے وہ محتاج بیان نہیں۔

۵۰۴ اس مضمون کا ایک اور پہلو بیدل نے بڑی خوبی سے بیان کیا ہے ؎

نیرنگیِ گلشن نہ شود ہم سفرِ گل
آئینہ نہ خود می برد و جلوہ مقیم است

(باغ کی نیرنگی، پھول کی ہم سفر نہیں ہوتی۔ اس میں جلوہ سما جائے تو آئینہ اپنے آپ میں نہیں رہتا لیکن جلوہ اس میں مقیم رہتا ہے۔ اسی طرح، پھول اگر چلا بھی جائے تو باغ کی نیرنگی باقی رہتی ہے)
بیدل کے برخلاف میر نے آئینے کو اکثر پریشان نظر باندھا ہے۔ مثلاً دیوان دوم میں ہے ؎

آئینے کی مشہور پریشان نظری ہے!
تو سادہ ہے الیکا کو نہ دیدار دیا کر

"لیکا" کے استعمال پر مبنی آتش اور حالی کے اشعار ۴۰۲ پر دیکھئے۔ شاہ نصیر نے میر کا مصرع ثانی پورا کا پورا استعمال کر لیا ہے۔ فرق صرف اتنا ہے کہ الفاظ کی ترتیب بدل کر شاہ نصیر نے کچھ اپنے موافق کر لی ہے۔ رعایتوں کے اعتبار سے شاہ نصیر کا شعر بھی بہت خوب ہے ؎

آئینے کو ہے پریشان نظری کا لیکا
اور ہوتی ہے میاں چشم مروت دیکھو

۵۰۵ عجیب و غریب شعر کہا ہے۔ "بے بال و پری" سے مراد یہ نہیں کہ بال و پر واقعی کسی نے نوچ دیئے ہیں، کیوں کہ پہلے مصرع میں "نہ بال" کہا ہے۔ لہٰذا بے بال و پری جسمانی نہیں، بلکہ ایک ذہنی اور روحانی بے چارگی ہے۔ افسردگی کا یہ عالم ہے کہ بال و پر رکھتے ہوئے بھی خود کو بے بال و پر سمجھا اور اس بے بال و پری کا بھی تعدد ور آزمانے کی ہمت نہ ہوئی، یا اس کا موقعہ نہ ملا۔ اس شعر میں جو صورت حال ہے اس کی اگلی شکل دیوان اول میں ہی یوں بیان کی ہے ؎

چھوٹا جو میں قفس سے تو سب نے مجھے کہا
بے چارہ کیوں کے تا سر دیوار جائیگا

اس کیفیت کا دوسرا اور متضاد رخ دیوان اوّل ہی میں یوں بیان کیا ہے ؎

ہمت اپنی ہی تھی یہ میر کہ جوں مرغ خیال
اک پر افشانی میں گذرے سر عالم سے بھی

اگر "نہ بال" کے معنی "اڑتا ہوا" فرض کئے جائیں تو مراد یہ ہوگی کہ صد موسم گل ہم کو آوارگی میں گذرے بے بال و پر ہو کر بیٹھنا کبھی نصیب نہ ہوا۔ اس کی باز گشت خلیل الرحمٰن اعظمی کے یہاں ملتی ہے ؎

نہ ہوا یہ کہ تہ دام کبھی سو رہتے!
زندگی اپنی تو رسوائے پر و بال رہی

۶۰۵ اس مضمون کو انھیں پیکروں کے ساتھ دیوان اوّل میں ایک جگہ اور لکھا ہے ؎

ہر دم قدم کو اپنے رکھ احتیاط سے یاں
یہ کارگاہ ساری دکان شیشہ گر ہے

لیکن "لے سانس بھی آہستہ...." بہت بہتر شعر ہے، کیوں کہ اس میں "سانس" کا لفظ شیشہ گری سے خاص مناسبت رکھتا ہے۔ (پگھلے ہوئے شیشے کو نلکی کے سرے پر رکھ کر پھونکتے ہیں اور اس طرح اسے مختلف شکلیں دیتے ہیں) زور کی ہوا چلے تو شیشے کی چیزیں گر کر یا آپس میں ٹکرا کر ٹوٹ جاتی ہیں اور آفاق کی کارگاہ شیشہ گری میں ایسے نازک نازک کام ہوتے ہیں کہ تیز سانس بھی ان کے لئے زور کی ہوا کا حکم رکھتی ہے۔ "ہر دم قدم کو اپنے...." میں لفظ "دم" کے ذریعہ سانس کی طرف اشارہ کیا ہے، اور "دم قدم" میں بھی ایک لطف ہے، لیکن یہ دونوں چیزیں "لے سانس بھی آہستہ...." کے برابر بلاغت کی حامل نہیں ہیں۔ شعر کا مفہوم یہ ہے کہ صاحب نظر جب کائنات کو دیکھتا ہے تو اس کی رنگا رنگی اور پیچ در پیچ نزاکت کو دیکھ کر حیرت میں آجاتا ہے۔ ہر چیز انتظام سے چل رہی ہے کہیں کوئی انتشار نہیں معلوم ہوتا ہے کوئی بہت ہی نازک اور پیچیدہ کارخانہ ہے۔ صاحب نظر کو محسوس ہوتا ہے کہ اگر زور کی سانس بھی لی تو یہ سب درہم برہم ہوجائے گا۔ یا شاید یہ سب کچھ ایک خواب ہے، جو ذرا سے اشارے پر برہم اور منتشر ہو سکتا ہے۔ اقبال کا مندرجہ ذیل میر کے شعر زیر بحث سے براہ راست مستعار معلوم ہوتا ہے، لیکن اقبال کا شعر غیر ضروری وضاحت اور خطابیہ انداز بیان کے باعث ناکام ٹھہرتا ہے ؎

زندگی کی رہ میں چل لیکن ذرا بچ بچ کے چل
یہ سمجھ لے کوئی میناخانہ بار دوش ہے (بانگ درا حصہ سوم)

---

(۶)

منہ تکا ہی کرے ہے جس تس کا
حیرتی ہے یہ آئینہ کس کا

شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہوں
دل ہوا ہے چراغ مفلس کا

داغ آنکھوں سے کھل رہے ہیں سب
ہاتھ دستہ ہوا ہے نرگس کا

بحر کم ظرف ہے بسانِ حباب
کاسہ لیس اب ہوا ہے تو جس کا

فیض اے ابر چشم تر سے اٹھا
آج دامن وسیع ہے اس کا

سے - کی طرح
کاسہ لیس - بھکاری، خوشامدی

۱۰۶ آئینے میں شکل تو منعکس ہوتی ہے، لیکن ظاہر ہے کہ وہ بولتی نہیں۔ اس لئے آئینہ کو متحیر فرض کرتے ہیں، یعنی آئینہ اس عکس کو دیکھ کر حیرت میں پڑ گیا ہے۔ اس مفروضے سے میر نے دو نئے مضمون پیدا کئے ہیں۔ ایک تو یہ کہ آئینے میں ہر آتے جاتے کی صورت کا عکس نظر آتا ہے، گویا آئینہ ہر آتے جاتے کا منہ تک رہا ہے۔ دوسرا یہ کہ اگر آئینہ ہر ایک کا منہ تک رہا ہے تو یا یہ بات ہے کہ اس نے کسی معشوق کی شکل کبھی دیکھی تھی اور اب ہر ایک کا چہرہ دیکھتا ہے کہ کہیں وہ معشوق پھر نظر آئے۔ یا پھر یہ بات ہے کہ معشوق کا منہ دیکھ کر آئینہ اس درجہ متحیر ہوا کہ بالکل خاموش چپ چاپ ہر ایک کا منہ تکتا رہتا ہے (حیرانی کے عالم میں یہ اکثر ہوتا ہے) اگر آئینے کو دل فرض کیجئے تو کہہ سکتے ہیں کہ دل نے معشوق حقیقی کا جلوہ کبھی دیکھا تھا، تب سے حیرت میں ہے اور ہر آتے جاتے کا منہ تکتا ہے۔ ایک چھوٹے سے شعر میں اتنے معنی ہونا اعجاز نہیں تو اور کیا ہے؟

۲۰۶ اس شعر کا پہلا مصرع عام طور پر یوں مشہور ہے ع شام سے کچھ بجھا سا رہتا ہے، لیکن صحیح اور بہتر وہی ہے جو درج متن ہے۔ مصحفی کا ایک شعر اس سے تقریباً ہو بہو لڑ گیا ہے ؎

شام سے ہی بجھا سا رہتا ہے
دل ہے گویا چراغ مفلس کا

میر کا شعر مصحفی سے کہیں بہتر ہے، کیوں کہ پہلے مصرع میں کہا کہ میں شام سے کچھ افسردہ رہتا ہوں۔ یہ افسردگی پورے مزاج، پوری شخصیت کی ہے۔ دوسرے مصرعے میں بظاہر غیر متعلق بات کہی کہ میرا دل مفلس کا چراغ ہو گیا ہے۔ لیکن دراصل پہلے مصرعے میں دعویٰ اور دوسرے مصرعے میں دلیل ہے۔ جب دل مفلس کے چراغ کی طرح ہے تو ظاہر ہے اس میں روشنی کم ہو گی، یعنی حرارت کم ہو گی، یعنی اس میں امنگیں اور امیدیں کم ہوں گی۔ اور جب دل میں امنگیں اور امیدیں کم ہوں گی تو ظاہر ہے پوری شخصیت افسردہ ہو گی۔ مصحفی کے شعر میں صرف ایک مشاہدہ ہے، کہ دل بجھا

سار ہتا ہے۔ میر کے یہاں دو مشاہدے ہیں اور دونوں میں دعویٰ اور دلیل کا ربط بھی ہے۔ پھر یہ نکتہ بھی ہے کہ دل میں اگر روشنی کم ہے تو اس میں سوز بھی کم ہوگا۔ (چراغ جتنا روشن ہوگی اس میں سوز بھی اتنی ہوگی) اگر دل میں سوز کم ہے تو یہ دوسری طرح کی افسردگی کی طرف اشارہ ہے۔ یعنی یا تو دل میں سوزِ محبت کم ہونے کی وجہ سے طبیعت افسردہ رہتی ہے یا دل بے نور ہے، یعنی اس میں معشوق کا جلوہ نہیں، یا اس میں نورِ معرفت نہیں۔ شام کی تخصیص اس وجہ سے کہ دن کو تو طرح طرح کی مصروفیتوں میں دل بہلا رہتا ہے۔ شام آتے ہی بے کاری اور تنہائی آگھیرتی ہے، دل چونکہ بالکل بے نور نہیں بلکہ مفلس کے چراغ کی طرح سے دھندلی لو رکھتا ہے اس لئے خود کو "کچھ بجھا سا" کہا، بالکل افسردہ نہیں کہا۔ دل میں ولولہ یا جلوہ معشوق یا نورِ معرفت کم ہونے کے لئے اس کو دھندلے چراغ سے تشبیہ دینا اور پھر چراغ کو براہِ راست دھندلا نہ کہنا، بلکہ کنایاتی انداز میں مفلس کا چراغ کہنا اعجاز سخن گوئی ہے۔ "چراغِ مفلس" کا پیکر نسبتاً کمزور طریقے سے میر نے دیوانِ اوّل میں ہی ایک بار اور باندھا ہے ؎

کہہ سانجھ کے موئے کو اے میر روئیں کب تک!
جیسے چراغِ مفلس اک دم میں جل بجھا تو

شہر یار نے اس مضمون کا ایک پہلو بڑی خوبی سے ادا کیا ہے ؎

یہ جب ہے کہ اک خواب سے رشتہ ہے ہمارا
دن ڈھلتے ہی دل ڈوبنے لگتا ہے ہمارا

چاند پوری نے بھی میر کے چراغ سے اپنا چراغ روشن کیا ہے لیکن انھوں نے تہی دست کا چراغ" کہہ کر ایک نیا پیکر بنایا ہے اور ایک نئی بات بھی پیدا کر دی ہے کہ ہاتھ خالی بھی ہے اور اس میں چراغ بھی ہے۔ قائم کا شعر ہے ؎

نت ہی قائم بجھا سا رہتا ہوں!
کس تہی دست کا چراغ ہوں میں

۲۰۶ ۔ پرانے زمانے میں دستور تھا کہ عشق کی وحشت (یا کسی بھی جنون کی پیدا کردہ وحشت) کو کم کرنے کے لئے جسم پر داغ کرتے تھے۔ عاشقوں کا بھی طریقہ تھا کہ عشق کو صادق ثابت کرنے کے لئے ہاتھوں کو داغ کرتے تھے۔ اب یہ داغ کھل گئے ہیں یعنی کہنگی کے باعث شق ہو گئے ہیں۔ ظاہر ہے کہ کھل کر ان کی شکل آنکھوں کی سی ہے اس لئے سارا ہاتھ نرگس

کا گلدستہ معلوم ہوتا ہے۔ "ہاتھ" اور "دستہ" کی مناسبت ظاہر ہے۔ "کھلنا" کے معنی "خوشبو کا پھیلنا" بھی ہیں۔ اس اعتبار سے "نرگس" اور "کھل رہے ہیں" میں بھی مناسبت ہے۔ ان سب مناسبتوں کو غالب نے میر سے بڑھ کر استعمال کیا ہے، مگر ممکن ہے میر کے شعر نے یہ بات سجھائی ہو۔ غالب کا شعر ہے ؎

واقعی دل پر بھلا لگتا تھا داغ
زخم لیکن داغ سے بہتر کھلا

"داغ" کو "گل" بھی کہتے ہیں، اور زخم نکلنا، یعنی زخم کا فراخ ہونا، بھی محاورہ ہے۔
"ہاتھ" کے ساتھ "گلدستہ" کی رعایت میر نے دیوان اول ہی میں ایک جگہ اور رکھی ہے ؎

تری گل گشت کی خاطر بنا ہے داغ داغوں سے
پر طاؤس ہے سینہ تمامی دست گلدستہ

لیکن ظاہر ہے کہ یہاں وہ لطف نہیں ہے جو "ہاتھ" اور "دستہ" میں ہے۔ (شعر میں دوسری خوبیاں ہیں جو اپنی جگہ پر بیان ہوں گی) دیوان دوم میں میر نے اسی مضمون کو بہت واشگاف انداز میں لکھا ہے ؎

گل کھائے ہیں افراط سے میں عشق میں اس کے
اب ہاتھ مرا دیکھو تو پھولوں کی چھڑی ہے

۶.۴ اور اگلا شعر قطعہ بند ہیں۔ ان میں دلچسپی کی بات یہ ہے کہ یہاں میر نے ایک سائنسی ۶.۵ حقیقت کی طرف اشارہ کیا ہے کہ بادل میں جو پانی ہے وہ دراصل سمندر کا پانی ہے جو سورج کی تپش کے باعث بخارات میں تبدیل ہو کر بادل کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اس نکتے کو غالب نے بھی نظم کیا ہے ؎

ضعف سے گریہ مبدل بہ دم سرد ہوا
باور آیا ہمیں پانی کا ہوا ہو جانا

میر کے اس چھوٹے سے اور بظاہر سادہ سے قطعے میں لفظی خوبیاں بھی بہت ہیں۔ "کاسہ لیس" کے لغوی معنی ہیں "پیالہ چاٹنے والا" اور سمندر چونکہ سطح زمین سے بہت نیچا ہوتا ہے اس لئے اس کی شکل پیالے جیسی ہے۔ پھر "بحر" اور "حباب" کی مناسبت ہے۔ "کاسہ" اور "حباب" کی مناسبت ہے (بلبلا الٹے پیالے کی طرح ہوتا ہے)۔ "حباب" اور "ابر" میں بھی مناسبت ہے، کیونکہ دونوں میں ہوا ہوتی ہے۔ "چشم" اور "دامن" میں مناسبت ہے (دامن چشم)۔ "دامن" اور "تر" میں مناسبت ہے (دامن تر)۔ "دامن" اور "ابر"

میں مناسبت ہے، (دامنِ ابر، اور "دامن" بمعنی تلہٹی، جہاں پانی سب سے پہلے برستا ہے) فیض کے معنی "پانی یا آنسوؤں سے بھرا ہوا ہونا" اور "دریا میں پانی کا چڑھا ہوا ہونا" بھی ہوتے ہیں۔ لہٰذا "فیض"، "ابر"، "چشمِ تر"، "دامن"، "بحر"، "حباب" میں مناسبت در مناسبت ہے۔ پھر "ظرف" بمعنی "برتن" اور "کاسہ" بمعنی "برتن" یا "پیالہ" کی بھی مناسبت ہے۔ "چشمِ تر" اور "دامن" میں ایک مناسبت یہ بھی ہے کہ دامن آنسوؤں سے تر ہوتا ہے۔ غرض یہ قطعہ اتنا سادہ نہیں جتنا نظر آتا ہے، بلکہ پرکاری میں اپنی مثال آپ ہے۔

---

(۷)

بے تاب جی کو دیکھا دل کو کباب دیکھا
جیتے رہے تھے کیوں ہم جو یہ عذاب دیکھا
آباد جس میں تجھ کو دیکھا تھا ایک مدت
اس دل کی مملکت کو اب ہم خراب دیکھا
لیتے ہی نام اس کا سوتے سے چونک اٹھے ہو
ہے خیر میر صاحب کچھ تم نے خواب دیکھا



۷۔۱ پہلا مصرع کمزور، بلکہ بہت کمزور ہے۔ لیکن دوسرے مصرعے میں کئی معنی ہیں۔ (۱) ہم یہ عذاب دیکھنے کے لئے کیوں جیتے رہے؟ (۲) جب ہم نے ایسے ایسے عذاب دیکھے تو تعجب ہے کہ ہم زندہ کس طرح رہے؟ (۳) ہم کیوں جیتے رہے جو ہم نے ایسے ایسے عذاب دیکھے؟

۷۔۲ شعر میں ایک دلچسپ ابہام ہے۔ معشوق ایک مدت تک دل میں آباد تھا، یعنی اس نے دل میں گھر کرلیا تھا۔ اب دل ویران ہے، یعنی معشوق دل سے نکل گیا۔ اس کا مطلب یہ بھی ہوسکتا ہے کہ اب دل میں معشوق کی محبت نہیں رہی، اور یہ بھی ہوسکتا ہے کہ معشوق نے دل میں گھر بنا کر دل کو برباد کرڈالا۔ جب دل برباد ہوگیا تو معشوق بھی اس میں نہ رہا (معشوق نے مجھے چھوڑ دیا، یا میرے دل میں عشق کا حوصلہ ہی نہ رہا۔) "جس" اور "اس" سے یہ بھی گمان گذر سکتا ہے کہ کسی اور کے دل کی بات ہورہی ہے۔ دل کی سخت جانی کی طرف بھی اشارہ ہے، کیوں کہ دل ایک مدت تک آباد رہا، اور اب جاکر کے ویران ہوگیا۔ ملاحظہ ہو ۵۔۲۵

۷۔۳ میر کی عشقیہ شاعری کی ایک خوبی یہ ہے کہ اس میں عاشق اپنی روایتی، مبالغہ آمیز صفات

(جفاکشی، وحشت، آوارہ گردی، اشک باری، خستگی، بدنامی، زخم خوردگی، مقتولی، وغیرہ) کے ساتھ تو نظر آتا ہی ہے، لیکن جگہ جگہ وہ روزمرہ کی زندگی کا انسان نظر آتا ہے، یعنی ایسا انسان جو شاعری کے روایتی خیالی عاشق کے بجائے کسی ناول کا جیتا جاگتا کردار معلوم ہوتا ہے۔ اکثر ایسا ہوتا ہے کہ عاشق کی شخصیت یا اس کے حالات، یا اس کی ذہنی کیفیت کو ظاہر کرنے کے لئے کوئی اور شخص شعر کے متکلم کا کام کرتا ہے۔ اس طرح افسانوی کردار نگاری کا سب سے اعلیٰ مرتبہ، یعنی ڈرامائی کردار نگاری حاصل ہوتا ہے۔ اس خصوصیت میں میر کا کوئی حریف نہیں۔ ایسی انفرادیت ہے جس کا شائبہ بھی دوسروں میں نہیں۔ شعر زیر بحث میں یہ خوبی پوری طرح نمایاں ہے: منظر نامہ مذکور نہیں، لیکن شعر میں تمام اشارے موجود ہیں۔ دو شخص آپس میں باتیں کر رہے ہیں، عاشق تھکا ہارا سو رہا ہے۔ اچانک گفتگو کے دوران معشوق کا نام کسی کی زبان پر آتا ہے اور عاشق چونک کر اٹھ بیٹھتا ہے۔ اس چونکنے پر جو ردِ عمل ہے وہ بھی انتہائی واقعیت کا حامل ہے۔ گفتگو کرنے والے سمجھتے ہیں (یا شاید تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہیں) کہ عاشق نے کوئی پریشان کن خواب دیکھا ہے۔ دوسرے مصرعے میں مکالمے کی برجستگی قابلِ داد ہے۔ پھر معنوی اشارے دیکھئے: عاشق کی نیند کچی ہے، نیند میں بھی اسے معشوق کا خیال رہتا ہے۔ عاشق کی زندگی خواب پریشاں کی طرح ہے، وہ ٹھیک سے سو بھی نہیں پاتا۔ لاجواب شعر کہا ہے عاشق کے کردار کی افسانوی ڈرامائیت کے لئے ملاحظہ ہو دیباچہ      ایک امکان یہ ہے کہ معشوق کا نام خود میر کی زبان پر آیا ہو اور نام لیتے ہی اس کی نیند ٹوٹ گئی ہو۔ ایسی صورت میں مکالمے کی نئی صورت پیدا ہوتی ہے کہ شاعر خود کو ایک شخصِ غیر فرض کرتا ہے اور میر کوئی دوسرا شخص ہے۔

---

(۸)

دل بہم پہنچا بدن میں تب سے سارا تن جلا
آپڑی یہ ایسی چنگاری کہ پیراہن جلا
سرکشی ہی ہے جو دکھلاتی ہے اس مجلس میں داغ
ہو سکے تو شمع ساں دیجے رگِ گردن جلا
بدرساں اب آخر آخر چھا گئی مجھ پہ یہ آگ
ورنہ پہلے تھا مرا جوں ماہِ نو دامن جلا

گرمی ہاس آتش کے پرکالے رہے کیسے جسم تب
جب کوئی میری طرح سے دیوے سب تن من جلا
آگ سی اک دل میں سلگے ہے کبھو بھڑکی تو میر
دے گی میری ہڈیوں کا ڈھیر جوں ایندھن جلا

۱۰۸ "تب" بمعنی "بخار، گرمی" بھی ہے اور بمعنی "اس وقت" بھی۔ یعنی جب بدن میں دل ہم پہنچا (یعنی جب ہم کو دل کا شعور ہوا) تب سارا بدن جل کر خاک ہو گیا (کیوں کہ دل میں گرمی اس قدر تھی) یا جب بدن میں دل پہنچا تو گرمی کے باعث سارا بدن جل کر خاک ہو گیا۔ دوسرے مصرعے میں "پیراہن" معنی خیز ہے کیوں کہ یہ بدن کا استعارہ ہے۔ اصل بدن (یعنی جسم کی سب سے قیمتی چیز) تو دل ہے اور بدن (یعنی ظاہری جسم) اس کا لباس ہے۔ لہٰذا دل اور بدن میں وہی رشتہ ہے جو بدن اور پیراہن میں ہوتا ہے۔ جس طرح پیراہن کے جل جانے سے جسم لازماً نہیں جل جاتا، اسی طرح جسم کے جل جانے سے دل لازماً نہیں جلتا۔ دل تو خود آگ ہے، وہ سورج کی طرح جلتا رہتا ہے لیکن خاک نہیں ہوتا۔ اس شعر کے مضمون کو نسبتہً کمزور طریقے سے دیوان دوم میں یوں کہا ہے ؎

آتش سی پھنک رہی ہے سارے بدن میں میرے
دل میں عجب طرح کی چنگاری آ پڑی ہے

اس مضمون کو سودا نے بھی خوب کہا ہے، ان کے کئی پیکر بھی میر کے شعر زیر بحث سے مشابہ ہیں ؎

پھونک دی ہے عشق کی تب نے ہمارے تن میں آگ
دیکھے ہے جوں شعلۂ فانوس پیراہن میں آگ

۲۰۸ شعر کا لہجہ طنزیہ ہے۔ گردن پر معشوق کی غلامی کا داغ ہے، یا اس رسی کا داغ ہے جو اس نے گردن میں ڈال کر عاشق کو کشاں کشاں پھرایا ہے۔ اب یہ سرکشی ہی تو ہے جو یہ داغ روشن اور نمایاں ہے، کیوں کہ داغ کو اس طرح نمایاں کرنا ایک طرح کا خاموش احتجاج یا فریاد ہے۔ اور ظاہر ہے کہ احتجاج یا فریاد کو معشوق سرکشی سمجھتا ہے۔ کیوں کہ جفا کار معشوق کو یہ کب گوارا ہے کہ کوئی احتجاج یا فریاد کرے۔ لیکن عاشق طنزیہ لہجے میں کہتا ہے کہ ٹھیک ہے یہ سرکشی ہے۔ اب اگر آپ سے ہو سکے تو جس طرح شمع کی رگ (یعنی اس کی بتی کو جلا ڈالتے ہیں (یعنی روشن کر دیتے ہیں) اسی طرح میری بھی رگ گردن کو جلا دیجیے، اس طرح مجھے سزا دیجیے۔ نکتہ یہ ہے کہ جب شمع کی رگ گردن کو جلاتے ہیں تو وہ روشن ہوتی ہے۔ اسی طرح جب عاشق کی رگ گردن کو آگ دیں گے تو داغ اور روشن ہوگا، بلکہ ایک

داغ اور بھی پیدا ہو جائے گا۔ یہ بھی ممکن ہے کہ سارا شعر انتہائی تلخ لہجے میں کہا گیا ہو۔ یعنی ہم تو کچھ بولتے نہیں، ہماری گردن کا داغ زبان حال سے آپ کے جور کا شکوہ کرتا ہے (یا اس بات کا اعلان کرتا ہے کہ ہم آپ کے غلام ہیں۔) اب یہ بھی آپ کو پسند نہیں تو آپ ہماری رگِ گردن کو جلا کر خاک کر دیجئے۔ "سر" اور "گردن"، "داغ"، "شمع اور رگ" میں مناسبت ظاہر ہے۔ قافیہ بھی خوب نظم ہوا ہے۔ "رگ گردن" کے معنی "غرور" لئے جائیں (جو کہ باعتبار محاورہ صحیح ترین معنی ہیں) تو شعر کے معنی بالکل بدل جاتے ہیں اور مضمون ناصحانہ ہو جاتا ہے۔ "محفل" سے مراد "محفل دنیا" اور شعر کا مخاطب معشوق نہیں بلکہ اہل دنیا ٹھہرتے ہیں یعنی بزم ہستی میں انسان جو داغ اٹھاتا ہے وہ اس وجہ سے کہ اس کے سر میں سرکشی اور غرور کی ہوا بھری ہوتی ہے۔ اگر تم سے ہو سکے تو اپنی رگ گردن (یعنی غرور) اسی طرح جلا دو جس طرح شمع کی رگِ گردن جلائی جاتی ہے تو وہ روشن ہو جاتی ہے اور اس میں فروتنی آجاتی ہے۔ یعنی وہ روشن بھی ہوتی ہے اور عاجزی کی بنا پر پگھلنا بھی شروع کر دیتی ہے

۳۰۸ دامن کا کنارہ جلنے کو نئے چاند سے خوب تشبیہ دی ہے۔ پورا شعر روشنی کے پیکروں سے منور ہے۔

۸۰۴ عام طور پر "آفت کا پرکالہ" کہتے ہیں، لیکن مناسبت کی خاطر آگ کا پرکالہ (چنگاری) کہا۔ "گرمی چشم رکھے" یعنی "گرمی کی امید رکھے" میں "کی" محذوف ہے۔ اضافت کا حذف فارسی میں عام اور اردو میں شاذ ہے لیکن غالب اور میر کے یہاں اس کی مثالیں ملتی ہیں۔

۵۰۸ اپنے جسم کو ہڈیوں کا ڈھیر کہنا بہت لطیف انداز ہے کیونکہ کنایتہً یہ بھی ظاہر کر دیا ہے کہ جسم میں گوشت سب گل گیا ہے، صرف ہڈیاں رہ گئیں اور یہ بھی کہ جسم کی کوئی اہمیت نہیں، وہ محض ہڈیوں کا ایک حقیر ڈھانچا ہے۔ ایندھن سے تشبیہ دے کر تحقیر کے احساس کو اور شدید کر دیا ہے۔ پورے شعر میں المیہ کی شدید کیفیت ہے۔ پہلے مصرعے میں "ہے" کے بعد وقفہ سے کام لیا ہے جو حرف اشارہ (یعنی "وہ") یا حرف بیانیہ (یعنی "جو") سے لیا جاتا ہے۔ اس طرح مصرعے میں تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ انداز میں لجز و نیاز مگر ایک طنطنہ بھی ہے، کیوں کہ نہ تو اس بات پر رنج کا اظہار ہے کہ جسم ہڈیوں کا ڈھیر بن گیا ہے۔ اور نہ اس بات پر کوئی ہراس ہے کہ آگ جب بھڑکی تو اس ڈھانچے کو بھی خاک کر دے گی۔ بہت باوقار شعر ہے۔

---

(۹)

جب جنوں سے ہمیں توسل تھا
اپنی زنجیر پا ہی کا غل تھا
بستر اتھا چمن میں جوں بلبل
نالہ سرمایۂ توکل تھا
یک نگہ کو وفا نہ کی گویا
موسم گل صفیر بلبل تھا
یوں گئی قد کے خم ہوئے جیسے
عمر اک رہ رو سر پل تھا

توسل = وسیلہ، تعلق
صفیر = آواز
سر پل = وعدہ خلاف بے وفا

۱۰۹ شعر میں کئی لطف ہیں۔ "توسل" کے معنی "وسیلہ" اور "تعلق" کے علاوہ "جوڑنا" اور "باہم ہونا" بھی ہیں۔ آخری دونوں معنی اور "زنجیر" میں مناسبت معنوی ہے، کیونکہ زنجیر کی کڑیاں آپس میں جڑی ہوتی ہیں۔ "غل" کے اصل معنی ہیں "پاؤں کی بیڑی" یا گردن کا طوق" اس لئے "زنجیر" کے ساتھ "غل" میں دوہرا لطف ہے لیکن "غل" میں ایک اور طرح کی دوہری معنویت بھی ہے۔ زنجیروں کی جھنکار، دو معنی میں "غل" ہے۔ ایک تو یہ کہ جھنکار کا شور دور دور تک جاتا تھا۔ دوسرے یہ کہ میرے پاؤں کی زنجیروں کا شہرہ دور دور تھا۔ بات پچھلے زمانے کی ہے۔ یہ ظاہر نہیں کیا کہ جنوں سے باہم دگر ہونے کی کیفیت جاتی کیوں رہی۔ لیکن اس کے جانے پر جتنا غم ہے اس سے زیادہ اس کی شور انگیزی اور شہرت پر غرور ہے اور اس وقت جو کیفیت ہے اس میں جنون کی شوریدگی کے بجائے کمال عشق کی از خود رفتگی اور محویت ہے۔ خاص میر کے رنگ کا شعر ہے۔ ملاحظہ ہو ۲۸. ۲م۔

۲۰۹ اگر "چمن میں" کے بعد وقفہ رکھا جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ میں نے چمن میں بستر لگا رکھا تھا بلبل کی طرح مجھے بھی جس چیز پر توکل (بھروسا) وہ بس میرا نالہ تھا۔ وقفہ نہ رکھا جائے تو پہلا مصرع ایک مکمل جملہ بن جاتا ہے اور معنی یہ نکلتے ہیں کہ بلبل کی طرح میں نے بھی چمن میں بستر لگا رکھا تھا۔ چمن میں بستر لگا رکھنے کا پیکر بہرحال بہت خوب ہے۔ توکل اس قسم کے بھروسے کو کہتے ہیں جس میں صبر شامل ہو۔ جس کے توکل کا پورا سرمایہ صرف فریاد ہو (جو بے اثر ہوتی ہے) اس کی بے سروسامانی دیکھنا چاہیئے۔

۳۰۹ "صفیر" مونث ہے۔ اس کے ساتھ ردیف (جو مذکر ہے) خوب نبھائی ہے۔ شعر میں نزاکت یہ ہے

کہ موسم گل دیکھنے کی چیز ہے، لیکن اسے تشبیہ دی ہے بلبل کی آواز سے، جو سننے کی چیز ہے۔ گویا "نو صفیر" میں ضلع کا لطف ہے۔ مزید لطف یہ ہے کہ موسم گل کا صرف ذکر سنتے رہے اسے دیکھنا نصیب نہ ہوا جس طرح بلبل کی آواز سنائی دینے کے باوجود اس کا دکھائی دینا ضروری نہیں یعنی ہمارے لئے موسم گل بس بلبل کی آواز تک محدود تھا۔ اگر پہلے مصرعے میں فاعل "اس نے" محذوف سمجھا جائے تو معنی یہ نکلتے ہیں کہ اس نے (یعنی معشوق نے) یک نگہ کو وفا نہ کی، گویا وہ موسم گل یا صفیر بلبل تھا کہ آیا اور گیا۔ میر نے انھیں پیکروں کو اور جگہ بھی استعمال کیا ہے لیکن اس خوبی کے ساتھ نہیں ؎

دیر رہنے کی جا نہیں یہ چمن
بوئے گل ہو صفیر بلبل ہو (دیوان دوم)

بوئے گل یا نوائے بلبل تھی
عمر افسوس کیا شتاب گئی (دیوان چہارم)

۹۔ہم اس شعر میں "عمر" (جو مؤنث ہے) اس کے ساتھ مذکر ردیف صحیح نہیں آئی۔ لیکن شعر بہت خوب ہے۔ عمر بسر کرنے والے یعنی انسان کو مسافر کہتے ہیں۔ یہاں عمر کو مسافر کہا ہے قد کے خم ہونے اور "سر پل" میں ایک لطیف رعایت یہ ہے کہ پل میں بھی تھوڑا سا خم ہوتا ہے، مسافر پل پر سے جلد گزر جاتا ہے، یعنی کشتی کے ذریعہ دریا پار کرنے میں جتنی دیر لگتی ہے اس سے کم دیر پل پار کرنے میں لگتی ہے۔ محاورے کے معنی "سر پل" = "وعدہ خلاف" یا بے وفا" لغوی معنی کے ساتھ اس خوبی سے چسپاں ہوئے ہیں کہ جواب نہیں۔

---

(۱۰)

فرہاد ہاتھ تیشے پہ ٹک رہ کے ڈالتا
پتھر تلے کا ہاتھ ہی اپنا نکالتا
بن سر کے پھوڑے بنتی نہ تھی کوہ کن کے تئیں
خسرو سے سنگ سینہ کو کس طور ٹالتا
چھاتی سے ایک بار لگاتا جو وہ میر
برسوں یہ زخم سینے کا ہم کو نہ سالتا

سالنا = تکلیف، دنیا کانٹے کی طرح کھٹکنا۔

۱۰۱ شعر میں رنجیدگی کا تاثر کس خوبی سے ادا ہوا ہے، کوئی لفظ ایسا نہیں جس سے رنجیدگی براہ راست ظاہر ہو۔ صرف قافیے میں مضارع کا استعمال اور دوسرے مصرعے میں "ہی" کے برجستہ حرف نے یہ بات پیدا کی ہے۔ "پتھر تلے کا ہاتھ" ترجمہ ہے "دست تہ سنگ" کا۔ لیکن فارسی میں "دست تہ سنگ آمدن" کے معنی ہیں "مغلوب ہونا، زبوں ہونا، کسی مشکل میں گرفتار ہونا۔" اردو میں اگر اس کے معنی ہو گئے "مجبوری"، "لاچاری"۔ میر نے اس محاورے کو اس خوبصورتی سے استعمال کیا ہے کہ دونوں معنی ادا ہو گئے ہیں۔ فارسی کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ فرہاد، عشق کی مشکل میں گرفتار تھا عشق کے ہاتھوں مغلوب تھا۔ کاش کہ وہ تیشے پر ہاتھ ڈالنے سے پہلے اپنی مغلوبی اور گرفتاری کو تو ختم کرتا نکتہ یہ ہے کہ اس نے عشق کے ہی ہاتھوں مغلوب ہو کر تو تیشہ زنی اختیار کی تھی۔ اگر وہ عشق کے غلبے سے نکل جاتا تو پھر تیشہ زنی کی ضرورت نہ تھی۔ اردو کے اعتبار سے معنی ہوئے کہ فرہاد اپنے عشق سے مجبور تھا اور عشق کی مجبوری میں تھا۔ کاش کہ وہ تیشے پر ہاتھ ڈالنے سے پہلے اپنی اس مجبوری کو ختم کر لیتا۔ مراد دونوں صورتوں میں یہی ہے کہ فرہاد عشق میں کامیاب کیا ہوتا، یا جان سلامت لے کر کس طرح نکل آتا، وہ تو شروع سے ہی مجبور و مغلوب تھا۔ شعر کے الفاظ کے لغوی معنی میں ایک نکتہ اور بھی ہے۔ فرہاد کا ہاتھ پتھر کے نیچے دبا ہوا تھا، پھر بھی (یعنی اسی وجہ سے) اس نے تیشے پر ہاتھ ڈالنے میں عجلت کی! میر کے برخلاف درد اور غالب نے اس محاورے کو "مجبوری" کے معنی میں استعمال کیا ہے۔ لیکن غالب کے یہاں محاورہ، استعارہ اور پیکر اس طرح مدغم ہو گئے ہیں کہ ان کا شعر دونوں سے بڑھ گیا ہے ؎

پتھر تلے کا ہاتھ ہے غفلت کے ہاتھ دل

سنگ گراں ہوا ہے یہ خواب گراں مجھے (درد)

مجبوری و دعوائے گرفتاریٔ الفت

دست تہ سنگ آمدہ پیمان وفا ہے (غالب)

ان تینوں کے برخلاف جرأت نے یہ محاورہ بہت سطحی اور رسمی ڈھنگ سے استعمال کیا ہے ؎

دل مرا اس سنگ دل کے ساتھ ہے

کیا کروں پتھر تلے کا ہاتھ ہے (جرأت)

میر کے شعر میں "پتھر تلے کا ہاتھ" کے ساتھ "فرہاد" میں جو لطف ہے وہ "سنگ دل" اور "پتھر تلے کا ہاتھ" میں نہیں ہے۔

۲۰۱ "تئیں" بروزن "فع" ہے۔ شعر کا استفہام انکاری بہت خوب ہے جس کو سر پھوڑے بغیر چارہ نہ ہو (اور ظاہر ہے کہ سر پھوڑنے کے لئے ہاتھ اور پتھر ہی سے کام لیتے ہیں) وہ اپنے سینے پر اڑے ہوئے پتھر کو کس طرح ہٹا لے؟ (اگر ہٹائے گا بھی تو اسی پتھر سے اپنا سر پھوڑ لے گا!)

۲۰۱ "برسوں" اور "سالتا" میں ضلع کا لطف ہے۔ "سالنا" کا مصدر، میر کا وضع کیا ہوا معلوم ہوتا ہے، کیوں کہ "سال" بمعنی "کانٹا"، "کھٹک" تو ملتا ہے، لیکن "سالنا" نہیں ملتا۔ میر نے "سالنا" اور جگہ بھی استعمال کیا ہے، مثلاً ؎

وے دن کیسے سالتے ہیں جو آگر سوتے پاتے کبھو

آنکھ سے ہم سہلا سہلا تلوے اس کو جگاتے ہیں (دیوان پنجم)

ایک مفہوم (یا ایک پہلو) یہ بھی ہے کہ اگر معشوق ہمارے زخم سینہ کو اپنے سینے سے لگا لیتا (یعنی ازراہ ہمدردی، یا شاید اس معنی میں کہ اس کو زخم عشق لگ جاتا) تو ہمیں اپنے زخم کی اتنی کھٹک نہ محسوس ہوتی۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ بجائے اس کے کہ خود معشوق کو سینے سے لگانے کی تمنا کریں، یہ تمنا کی ہے کہ معشوق ہم کو سینے سے لگاتا۔

---

(۱۱)

گل شرم سے بہ جائے گا گلشن میں ہو کر آب سا

برقع سے گر نکلا کہیں چہرہ ترا مہتاب سا

گل برگ کا یہ رنگ ہے مرجاں کا ایسا ڈھنگ ہے

دیکھو نہ جھمکے ہے پڑا وہ ہونٹ لعل ناب سا

وہ مایۂ جاں تو کہیں پیدا نہیں جوں کیمیا

میں شوق کی افراط سے بیتاب ہوں سیماب سا

دل تاب ہی لایا نہ ٹک تا یاد رہتا ہم نشیں

اب عیش روز وصل کا ہے جی میں بھولا خواب سا

سناٹے میں جان کے ہوش و حواس و دم نہ تھا

اسباب سارا لے گیا آیا تھا اک سیلاب سا

پڑا = کیا خوب! (کلمۂ تحسین)

ناب = خالص

سناٹا = سناٹا، خوف

۱۰۱۱ "گل"، "شرم"، "آب"، "چہرہ"، "مہتاب" میں مناسبت ہے۔ "چہرہ" اور "آب" کی مناسبت

پہلی نظر میں ظاہر نہیں ہوتی۔ لیکن "آب" بمعنی چمک کا خیال رہے تو مناسبت کھل جاتی ہے۔ "گلشن" اور "آب" میں بھی مناسبت ہے، لیکن ذرا دور کی۔ (گلشن پانی کے ذریعہ ہرا بھرا ہوتا ہے)۔ "چہرہ ترا مہتاب سا" کے دو معنی ہیں: ایک تو یہ کہ "ترا چہرہ جو چاند کی طرح ہے" اور دوسرے یہ کہ "ترا چہرہ بر قع سے اس طرح نکلے جس طرح بادل سے چاند نکلتا ہے۔ "مہتاب" اور "بہ جانا" میں مزید لطف یہ ہے کہ چاند کے اثر سے سمندر میں مدو جزر آتا ہے اس لئے چاند سا چہرہ برآمد ہونے کا نتیجہ یہ ہے کہ پھول جو شرم سے پانی پانی ہو گیا تھا، اس سیلاب میں (یعنی اپنے ہی پانی کے سیلاب میں) بہ گیا۔

۱۱۔۲ شعر میں چالاکی یہ ہے کہ چمک نہ گل برگ میں ہوتی ہے، نہ مونگے میں۔ لہذا معشوق کے ہونٹوں کے مقابلے میں، جو خالص یاقوت کی طرح ہیں، گل برگ اور مرجان دونوں تو ماند ہوں گے ہی۔ "ناب" کے معنی "شفاف" بھی ہیں، وہ لعل جس کے آر پار دکھائی دے، عام یاقوت سے زیادہ چمکدار ہوگا۔ "پڑا" کا لفظ بھی شعر میں بہت برجستہ آیا ہے۔

۱۱۔۳ "مایہ" "کیمیا"، "بے تاب" "سیماب" میں مناسبت ہے۔ "جاں" اور "جیوں" میں تجنیس کا لطف ہے۔ "بے تاب" اور "سیماب" میں لطف یہ ہے کہ چوں کہ پارہ ایک جگہ نہیں ٹھہرتا، اور عاشق بھی آوارہ پھرتا رہتا ہے، اس لئے بے تابی محض دل کی نہیں ہے، بلکہ جسم کی آوارہ گردی کو بھی ظاہر کرتی ہے۔ کیمیا گری میں پارہ کام آتا ہے، اور کیمیا اس چیز کو بھی کہتے ہیں جس سے سونا یا چاندی بناتے ہیں۔ اس لئے کیمیا اور سیماب (سیم + آب) میں دوہری مناسبت ہے۔ ایک لطف یہ بھی ہے کہ اگرچہ میں خود پارے کی طرح ہوں جو کیمیا گری میں کام آتا ہے، لیکن یہاں بالکل بے اثر ہوں۔ معشوق کیمیا کی طرح ہے۔ ایسا کیمیا جو مجھ جیسے سیماب سے نہیں بن پاتا۔

۱۱۔۴ غالب اس مضمون کو کہاں لے گئے ہیں ؎

یاد تھیں ہم کو بھی رنگارنگ بزم آرائیاں!
لیکن اب نقش و نگار طاق نسیاں ہو گئیں

لیکن میر نے بھی دل کے تاب نہ لانے کی بات کہہ کر ایک نکتہ پیدا کر دیا ہے۔ روز وصل کا عیش اس قدر شدید اور پرجوش تھا کہ دل اس کثرت عیش کی تاب نہ لا سکا۔ معشوق تو دوبارہ ملا نہیں دل بھی صدمۂ عیش کو برداشت نہ کر سکا۔ اس لئے اب وصل کی دھندلی سی یاد ہی رہ گئی ہے، جیسے یہ تو یاد ہو کہ کوئی خواب دیکھا تھا، لیکن یہ یاد نہ آئے کہ خواب میں دیکھا کیا تھا۔

۱۱۔۵ پورے شعر کا آہنگ چڑھتے ہوئے پانی اور تیز ہوا کی سرسراہٹ اور خوف کا غیر معمولی

تاثر پیدا کرتا ہے، جان کا خوف ایک سیلاب کی طرح تھا جس میں گھر کی ہر چیز بہ گئی۔ اس کا اندازہ وہ لوگ کر سکتے ہیں جنھوں نے سیلاب کو چڑھتے دیکھا ہے۔ "سناٹا" سیلاب کے وقت چڑھتے ہوئے پانی کی آواز اور ہوا کی سنسناہٹ کو بھی کہتے ہیں۔ "سیلاب" کی مناسبت سے یہ معنی کس قدر خوبصورت ہیں اس کی وضاحت غیر ضروری ہے۔ "اسباب" کا لفظ شعر کو عام زندگی کے اور قریب لے آتا ہے، سیلاب میں لوگ اگر جان بچا کر بھاگ بھی لیں تو گھر کے اسباب کا نقصان ہوتا ہی ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ معشوق کا سامنا ہونے پر کیفیت عشق کا غلبہ اس قدر ہوا کہ جان کے لالے پڑ گئے، لہٰذا سامان (ہوش حواس، تاب، تواں، دل، دماغ وغیرہ) یہ سب تو غارت ہو ہی گئے۔ "اسباب" کا لفظ میر نے جہاں استعمال کیا ہے، بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے ؎

آفاق کی منزل سے گیا کون سلامت

اسباب لٹا راہ میں یاں ہر سفری کا (دیوان اول)

عالم میں آب و گل کے کیونکر نباہ ہوگا

اسباب گر پڑا ہے سارا مرا سفر میں (دیوان پنجم)

---

## (۱۲)

مر رہتے جو گل بن تو سارا یہ خلل جاتا

نکلا ہی نہ جی ورنہ کانٹا سا نکل جاتا

پیدا ہے کہ پنہاں تھی آتش نفسی میری

میں ضبط نہ کرتا تو سب شہر یہ جل جاتا

مارا گیا تب گذرا بوسے سے ترے لب کے

کیا میر بھی لڑکا تھا باتوں میں بہل جاتا

۱۔۱۲ پہلا مصرع کمزور ہے، لیکن دوسرے مصرعے میں جان کی کھٹک کو کانٹے سے بہت خوب استعارہ کیا ہے۔ جان بھاری ہوتی ہے، لیکن ہم کو زندگی ایک عذاب تھی، نبض کی دھڑکن کانٹے کی طرح کھٹکتی تھی۔ کانٹے کی کھٹک میں خوبی یہ ہے کہ اگرچہ اس میں تکلیف زیادہ نہیں ہوتی لیکن اس سے جو الجھن اور بے آرامی ہوتی ہے وہ بڑے بڑے زخموں کی ٹیس پر بھاری ہوتی ہے کہیں کانٹا چبھا ہوا ہو تو انسان بستر سے نہیں لگ جاتا، لیکن کسی کام میں اس کا دل بھی نہیں

لگتا۔ ہم دنیا کے کاروبار میں معروف تو تھے، لیکن جینا ہمارے لئے ایسا ہی تھا جیسے کسی کے کانٹا کھٹک رہا ہو۔ ایسا شخص معذور یا معطل تو نہیں ہوتا، لیکن مسلسل مضطرب رہتا ہے۔ اضطراب کو خلل سے تعبیر کیا ہے۔

۲۰۱۲ "پیدا" اور "پنہاں" کا تضاد یہاں بہت خوب ہے۔ دو متضاد لفظوں کو محض جمع کردینے سے صنعت تضاد نہیں پیدا ہوتی (جیسا کہ بعض لوگ سمجھتے ہیں) اس صنعت کی شرط یہ ہے کہ متضاد لفظوں میں سے ایک لفظ ایسے معنی دے کہ دوسرے لفظ کے معنی کی تصدیق ہو جائے۔ جیسے غالب کا مصرع ہے ع میں اچھا ہوا برا نہ ہوا۔ میر کے زیر بحث شعر میں بھی یہی کیفیت ہے۔ میر نے صنعت تضاد کو جہاں برتا ہے، بہت خوب برتا ہے۔ اس شعر کے مضمون کا ایک پہلو شہریار نے بھی بہت اچھا نظم کیا ہے ؎

اے شہر ترا نام ونشاں بھی نہیں ہوتا!
جو حادثے ہونے تھے اگر ہو گئے ہوتے

۳۰۱۲ شعر کی شوخی دلچسپ ہے۔ بوسے کے لئے بچوں کی طرح مچلے ہیں، یہاں تک کہ جان سے بھی گئے، لیکن کہہ یہ رہے ہیں کہ ہم کوئی بچے تھے جو باتوں سے بہل جاتے۔ دوسرے مصرعے کا استفہامی اور انشائیہ انداز خوب ہے۔ "بھی" میں یہ اشارہ ہے کہ دوسرے عاشق بچوں کی طرح کم فہم تھے اور معشوق کی باتوں میں آ گئے۔ مصرع ثانی میں "تھا" کے بعد کاف بیانیہ ("کہ") محذوف ہونے سے بے تکلفی پیدا ہو گئی ہے۔ ایک پہلو یہ بھی ہے کہ "مارا گیا" کا مفہوم "مار کھائی" معلوم ہوتا ہے اور اگلے مصرعے کے پہلے ٹکڑے (کیا میر بھی لڑکا تھا) سے اس ضابطے کو تقویت پہنچتی ہے۔

---

(۱۳)

مانند شمع مجلس شب اشک بار پایا
القصہ میر کو ہم بے اختیار پایا
شہر دل ایک مدت اجڑا بسا غموں سے
آخر اجاڑ دینا اس کا قرار پایا
آہوں کے شعلے جس جا اٹھتے تھے میر سے شب
واں جا کے صبح دیکھا مشت غبار پایا

۱۰۳ "القصہ" کا لفظ یہاں کس قدر معنی خیز ہے۔ پہلے مصرعے میں ایک سرسری سی بات کہی۔ مصرع بظاہر اتنا کمزور ہے کہ اچھا شعر بننے کا امکان نہیں معلوم ہوتا۔ لیکن "القصہ" کہہ کر یہ ظاہر کیا کہ میر کی بے اختیاری اور بے چارگی کی تفصیلات اس قدر ہیں کہ وضاحت کیا کریں۔ پہلے اور دوسرے مصرعے کے درمیان بہت کچھ بے کہے چھوڑ دیا ہے، صرف ایک لفظ سے سب کا کام نکال لئے۔

۲۰۳ "اجڑا ایسا" روزمرہ کے استعمال کا اچھا نمونہ ہے لیکن اس کی کئی معنویتیں بھی ہیں۔ بعض غم ایسے ہیں جن سے دل اجڑ جاتا ہے، لیکن بعض ایسے بھی ہیں جن سے دل آباد ہوتا ہے۔ ایک مدت تک یہی سلسلہ رہا کہ بعض غم ایسے ملے جن سے دل شاد و آباد ہوا (مثلاً شاید غم عشق) اور بعض ایسے ملے جن سے دل اجڑ کر رہ گیا (مثلاً شاید غم دوراں یا شاید مزید غم کی تاب نہ لا سکنے کا غم) آخر کار شہر دل کو اجاڑ دینے کی ٹھہری۔ "قرار پایا" سے مراد یہ نکلتی ہے کہ کسی اور شخص نے، یا شخصوں نے باہم مشورہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ اس کو اجاڑ دینا ہی مناسب ہے (یعنی یہ شہر اجاڑ دینے کے لائق ہے) اس نتیجے پر پہنچنے والا متکلم خود ہو سکتا ہے (یعنی جو شہر دل کا برائے نام مالک ہے) یا وہ غم ہو سکتے ہیں جو شہر دل کے ساتھ آنکھ مچولی کھیلتے رہے ہیں، یا معشوق ہو سکتا ہے، یا خود خدا ہو سکتا ہے۔ لیکن چونکہ بعض غم ایسے بھی ہیں جو دل کو اجاڑ دینے کا کام کرتے ہیں اس اجاڑ دینا قرار پانے سے مراد یہ ہو سکتی ہے کہ اب فیصلہ یہ ہوا کہ اس کو صرف ایسے غم دئے جائیں جو اجاڑتے ہیں، آباد نہیں کرتے۔ لیکن یہ فیصلہ کیا کیوں گیا؟ کیا اس لئے کہ شہر دل کی تقدیر یہی ہے، یا اس لئے کہ اجاڑنے بسانے کا یہ کھیل اب کارکنان قضا، قدر (یا معشوق) کے لئے دلچسپ نہیں رہ گیا، یا اس لئے کہ اجڑنے بسنے کے اس طویل سلسلے نے اب دل کو اس قابل نہ رکھا تھا کہ وہ ان تبدیلیوں کو برداشت کر سکے؟ دوسرے مصرعے میں "اجاڑ دینا" کے معنی "تباہ کر دینا" یعنی "نیست و نابود کر دینا" بھی ہو سکتے ہیں۔ بنیادی مفہوم وہی رہتا ہے جس دل کی آبادی محض غموں سے ہو اور پھر اسے ایسے غم بھی نہ ملیں جن سے دل آباد ہو سکے، اس کی بے رونقی کا کیا عالم ہوگا! غالب نے اس مضمون کو اپنے انداز میں خوب ادا کیا ہے ؎

از درخشاں خزاں دیدہ نہ باشم کیں با!
ناز بر تازگی برگ و نوا نیز کنند

(میں خزاں دیدہ درختوں کی طرح نہیں ہوں، کیوں کہ ایسے درخت اپنی تازگی اور شادابی پر کبھی تو ناز کرتے ہیں) غالب کا شعر بہت بلیغ ہے۔ لیکن میر کے اس شعر سے متاثر معلوم ہوتا ہے ؎

شہر دل کی کیا خرابی کا بیان باہم کریں
اس کو ویرانہ نہ کہیئے جو کبھو معمور ہو

احمد مشتاق نے بھی غالب کے مضمون کو خوب برتا ہے ؎

موسم گل ہو کہ پت جھڑ ہو بلا سے اپنی
ہم کہ شامل ہیں نہ کھلنے میں نہ مرجھانے میں

۱۳۔۳ شعر میں کنایہ بہت خوب ہے، یہ ظاہر نہیں کیا کہ مشت غبار میر کا ہی تھا، صرف اشارہ کر دیا ہے۔ اس بات کا بھی امکان رکھ دیا ہے کہ مشت غبار میر کا نہ ہو، بلکہ آس پاس کے خس و خاشاک کا ہو، جو آہ شرر بار کے باعث جل اٹھے۔ یہ امکان اس وجہ سے ہے کہ "میر سے" کے معنی "میر کی وجہ سے" بھی ہو سکتے ہیں۔ اگر "میر سے" کے معنی "میر کے دل سے" قرار دیئے جائیں تو مفہوم یہ ہوا کہ میر نالہ کرتے کرتے اپنی ہی آہوں کی گرمی کے باعث جل کر خاک ہو گیا۔ شعر میں عجیب طرح کی ڈرامائیت ہے۔ اس مضمون کو اسی ڈرامائیت کے ساتھ، لیکن کنایاتی انداز کے بغیر میر نے یوں لکھا ہے ؎

ایک ڈھیری راکھ کی تھی صبح جائے میر پر
برسوں سے جلتا تھا شاید رات جل کر رہ گیا (دیوان دوم)

لوگوں نے پائی راکھ کی ڈھیری مری جگہ
اک شعلہ میرے دل سے اٹھا تھا جلا گیا (دیوان ششم)

---

(۱۴)

اس گل زمیں سے اب تک اگتے ہیں سرو مائل — گل زمیں = قطعۂ زمیں
مستی میں جھکتے جس پر تیرا پڑا ہے سایہ — مائل = جھکا ہوا

۱۔۱۴ تمام مشہور نسخوں میں اس شعر کا مصرع اول یوں ملتا ہے ؎

اس گل زمیں سے اب تک اگتے ہیں سرو جس جا

ظاہر ہے کہ دوسرے مصرعے میں "جس پر" کی موجودگی میں مصرع اولیٰ میں "جس جا" بالکل غلط ہے۔ "اس جا" سے بھی بات بہت زیادہ نہیں بنتی کیوں کہ "اس جا" کے بغیر شعر کی نثر مکمل ہے۔ نسخۂ محمود آباد میں "جس جا" کی جگہ مائل ہے۔ میں نے اسی کو اختیار کیا ہے کیوں کہ اس سے شعر نہ صرف مکمل ہو جاتا

ہے، بلکہ معنویت دوچند ہو جاتی ہے۔ شعر کی تخیل بہت خوب اور بدیع ہے۔ معشوق شراب کے نشے میں جھومتا چلا جا رہا تھا۔ جھومنے میں بدن جھکتا بھی ہے۔ اس جھکتے جھومتے بدن کا سایہ جہاں جہاں پڑا وہاں زمین اس قدر شاداب ہو گئی اور شوق سے اس درجہ پر ذوق ہو گئی کہ جہاں جہاں سایہ پڑا تھا وہاں سرو کے درخت اگ آئے، لیکن سرو کے درخت حسب معمول سیدھے نہیں تھے، بلکہ معشوق کے جھکتے ہوئے بدن کی نقل میں خود بھی جھکے ہوئے ("مائل") نکلے (معشوق کو سرو قد، سرو خراماں، سرو رواں، وغیرہ کہا جاتا تھا) ظاہر ہے کہ ان تین معنویتوں کی بنا پر لفظ "مائل" نے اس شعر کو، جس کی تخیل خود ہی نادر تھی، چار چاند لگا دیئے ہیں۔ "گل زمین" بھی یہاں کتنا برجستہ ہے اور "سرو" کے اعتبار سے، اور معشوق کا سایہ پڑنے کی وجہ سے رنگین ہو جانے کے باعث (خاص کر جب معشوق خود شراب کے اثر کے گل رنگ ہو رہا ہو) بے حد مناسب بھی ہے۔ "گل زمین" جیسا لفظ سوچنا بھی ایک کارنامہ ہے، کیونکہ "گلشن"، "صحن چمن" وغیرہ الفاظ سامنے تھے اور ان سے کام چل سکتا تھا معشوق کی شخصیت مظاہر فطرت پر اثر انداز ہوتی ہے، یہ میر نے اکثر کہا ہے مثلاً ؎

مل گیا پھولوں میں اس رنگ سے گرتے ہوئے یہ
کہ تامل کئے پایا اسے گلزار کے بیچ (دیوان سوم)

لیتی ہے ہوا رنگ سراپا سے تمہارے
معلوم نہیں ہوتے ہو گلزار میں صاحب (دیوان چہارم)

لیکن شعر زیر بحث کی بے لگام تخیل نرالی ہے، غضب کا شعر کہا ہے۔ شعر بحث کے مضمون کو ناسخ نے بھی ادا کیا ہے، لیکن تخیل کی وہ پرواز اور الفاظ کی وہ ندرت نہیں ؎

باغ سے اگتے ہیں واں سے گل رعنا ابتک
جس جگہ سایہ پڑا تھا تری رعنائی کا

"سے" کی تکرار بھی گراں ہے، اور رعنائی کا سایہ اس قدر تجریدی ہے کہ ہلکا اور بے لطف ہو گیا ہے۔

---

## (۱۵)

شکوہ کروں میں کب تک اس اپنے مہرباں کا
القصہ رفتہ رفتہ دشمن ہوا ہے جاں کا

گریے پہ رنگ آیا قید قفس سے شاید
خوں ہو گیا جگر میں اب داغ گلستاں کا

دی آگ رنگ گل نے واں اے صبا چمن کو
یاں ہم جلے قفس میں سن حال آشیاں کا

کم فرصتی جہاں کے مجمع کی کچھ نہ پوچھو
احوال کیا کہوں میں اس مجلس رواں کا

سودائی ہو تو رکھے بازار عشق میں پا
سر مفت بیچتے ہیں یہ کچھ چلن ہے واں کا

۱۵۔۱ اس شعر میں "القصہ" اس خوبی سے نہیں آیا جس خوبی سے ۱۳۔۱ میں آیا ہے۔ لیکن مصرع اولیٰ میں "کب تک" بہت خوب رکھا ہے، کیونکہ بظاہر "کتنا" کا محل تھا۔ "کب تک" سے مراد یہ نکلتی ہے کہ میں شکوہ کرتا گیا اور وہ اور سرگراں ہوتا گیا۔ اب تو وہ جان کا ہی دشمن ہو گیا ہے، اور کب تک شکوہ کرتا جاؤں؟ اس میں نکتہ یہ بھی ہے کہ اب میں شکوہ کرنے کے لئے زیادہ دیر زندہ نہ رہوں گا، کیوں کہ وہ اب جان کا دشمن ہو گیا ہے۔

۱۵۔۲ اس شعر میں ایک پوری داستان بند ہے۔ پہلے میں گلستاں میں تھا، پھر وہاں سے نکلا اس نکلنے کا غم ہوا۔ ("داغ" = "جدائی کا غم" یا "محض غم۔") یا مجھے گلستاں میں کوئی داغ لگا۔ ("داغ گلستاں کا" = یعنی وہ داغ جو گلستاں میں ملا۔) اس داغ نے اس درجہ شوریدہ سر کر دیا کہ میں گلستاں سے نکل کھڑا ہوا۔ ایک داغ بہرحال جگر پر تھا، چاہے وہ جدائی کا داغ ہو یا گلستاں میں پیش آنے والے کسی سانحے کا ہو۔ لیکن جب میں گلستاں سے نکلا تو گرفتار ہو گیا یا شاید گلستاں ہی میں گرفتار ہو گیا۔ جگر پر داغ تو پہلے ہی تھا لیکن اس داغ کے اثر سے جو آنسو نکلتے تھے وہ معمولی تھے، خون رنگ نہ تھے۔ اب جو میں نے گرفتاری کے بعد قفس میں گریہ کیا تو آنسو لہو رنگ نکلے۔ معلوم ہوتا ہے کہ گلستاں کا داغ اس گرفتاری کے باعث خون ہو گیا ہے اور وہی خون آنسو بن کی راہ بہ نکلا ہے۔ پہلے مصرعے کا آخری لفظ ("شاید") دوسرے مصرعے سے متعلق ہے۔ شعر کی نثر یوں

ہوگی: گریے پر...... رنگ آیا۔ شاید گلستاں کا داغ ......" اس سلسلے میں ملاحظہ ہو، ۲۰۳۱)

۳۰۱۵ گلشن میں رنگِ گل سے آگ لگنے کا پیکر میر نے مندرجہ ذیل شعر میں بے مثال ڈرامائیت کے ساتھ استعمال کیا ہے ؎

گلشن میں آگ لگ رہی تھی رنگ گل سے میر
بلبل پکاری دیکھ کے صاحب پرے پرے

شعر زیرِ بحث کو پڑھ کر غالب کا مشہور زمانہ شعر ذہن میں آنا فطری ہے ؎

قفس میں مجھ سے رودادِ چمن کہتے نہ ڈر ہمدم
گری ہے جس پہ کل بجلی وہ میرا آشیاں کیوں ہو

غالب کے شعر میں جو نفسیاتی ژرف بینی، طنز اور ہمدردی کا امتزاج اور کنائے کی باریکی ہے، میر کے شعر میں اس کی تلاش بے سود ہوگی۔ لیکن میر کا شعر نکتے سے خالی بھی نہیں۔ رنگِ گل (یعنی رنگ معشوق) کی شوخی نے سارے چمن میں آگ لگا دی ہے ظاہر ہے کہ آشیاں بھی جل گیا، لیکن ستم ظریفی یہ ہے کہ جس گل کی خاطر چمن میں آشیانہ بنایا تھا، جس گل کے دم سے چمن، چمن تھا، اسی نے چمن کو برباد کر دیا۔ حسن جہاں سوز اسی کو کہتے ہیں۔ "گل" کے کنائے نے یہ معنی پیدا کئے ہیں، ورنہ استعاراتی معنی تو سادہ تھے، کہ چمن میں بہار آئی اور ہر طرف سرخ سرخ پھول کھل گئے، گویا آگ لگ گئی۔ صبا سے مخاطب بھی بہت خوب ہے کیوں کہ آگ تو ہوا ہی کے ذریعہ لگتی اور پھیلتی ہے۔ "آگ دی" اور "جلے" کی رعایت بھی بہت عمدہ ہے۔ ایک معنی یہ بھی ہیں کہ کوئی ضروری نہیں کہ چمن میں واقعی آگ لگ گئی ہو، بلکہ چراغ گل کی روشنی پھیلنے کا منظر ہو۔ اس صورت میں آشیاں کا عالم تحن کر جلنے سے مراد یہ ہوگی کہ ہر طرف روشنی پھیلی ہوئی ہے، لیکن آشیاں ہمارے نہ ہونے کی وجہ سے تاریک ہے۔ ایک نکتہ تقابل کا بھی ہے کہ وہاں چمن کو رنگِ گل نے جلایا اور یہاں ہم کو اس کے ذکر نے۔ خوب شعر کہا ہے۔

۱۵.۴ "مجمع" اور "مجلس رواں" کی رعایت ظاہر ہے "متاع رواں" جھوٹی پونجی کو کہتے ہیں اس اعتبار سے "مجلس رواں" میں اس بات کا اشارہ فرض کیا جا سکتا ہے کہ اس مجلس کا کوئی اعتبار نہیں۔ "مجلس" کے معنی "بیٹھنے کی جگہ" بھی ہوتے ہیں، اس لحاظ سے "مجلس رواں" قول محال کی عمدہ مثال ہے۔ پھر لطف یہ ہے کہ مجمع ہے۔ اس کے باوجود کم فرصتی ہے۔ "مجمع" تو جب ہی ہوتا ہے جب لوگ جمع ہوں اور ظاہر ہے کہ مجمع تب ہی ہوگا جب لوگوں کو جمع ہونے کی

فرصت ہو۔ وہ مجمع جو فرصت نہ رکھتا ہو، مجمع سے زیادہ ہجوم کا اثر رکھتا ہے۔

۵۔۱۵ "سودائی" اور "بیچتے ہیں" اور "پا" اور "سر" کی رعایت ظاہر ہے۔ "یہ کچھ" دوسرے مصرعے میں نہایت خوبی سے استعمال ہوا ہے کیوں کہ لہجہ بات چیت کا ہے۔ لیکن جو بات کہی جارہی ہے وہ غیر معمولی ہے۔ "یہ کچھ" کے استعمال کی بنا پر شعر میں طنزیہ تناؤ پیدا ہو گیا ہے۔ "چلن" اور "پا" میں بھی مناسبت ہے۔

---

(۱۶)

مرے سلیقے سے میری نبھی محبت میں
تمام عمر میں ناکامیوں سے کام لیا

۱۔۱۶ "ناکام" اور "کام لیا" میں رعایت ظاہر ہے۔ پہلے مصرعے میں "سلیقے" کا لفظ بہت خوب ہے، کیوں کہ اگر کسی کم کارآمد چیز سے کوئی اہم کام نکال لیا جائے تو کہتے ہیں کہ "فلاں کو کام کرنے کا سلیقہ ہے۔" "کام لیا" بھی بہت خوب ہے۔ کیوں کہ یہ واضح نہیں کیا کہ ناکامی ہی کو کامیابی سمجھ لیا، اور اس طرح کام نکال لیا۔ یا ناکامیوں پر صبر کر لیا۔ محبت میں نبھنا بھی خالی از لطف نہیں، کیوں کہ یہاں بھی یہ ظاہر نہیں کیا کہ معشوق سے نبھی، یا محض زندگی نبھی، یا اپنے آپ سے نبھی۔ بہت بلیغ شعر ہے۔ لہجے میں وقار بھی ہے اور ایک طرح کی چالاکی بھی۔ محمد حسن عسکری نے اس شعر کے بارے میں خوب لکھا ہے کہ "میر نفی میں اثبات ڈھونڈتے ہیں۔ ان کے یہاں شکست تو مل جائے گی لیکن شکست خوردگی نہیں ان کی افسردگی کی ایک نئی تلاش کا بہانہ بنتی ہے۔" "سلیقہ" کے معنی "عادت، سرشت" بھی ہیں، یہ معنی بھی یہاں مناسب ہیں۔ اسی سیاق و سباق میں لفظ "سلیقہ" میر نے ایک اور شعر میں بڑی خوبی سے استعمال کیا ہے ؎

تمنائے دل کیلئے جان دی
سلیقہ ہمارا تو مشہور ہے

---

(۱۷)

دل سے مرے لگا نہ ترا دل ہزار حیف
یہ شیشہ ایک عمر سے مشتاق سنگ تھا

۱۰۱۷ کنایاتی انداز خوب ہے، محض کنائے سے کہہ دیا ہے کہ میرا دل شیشہ ہے اور معشوق کا دل پتھر "سنگ" کے ساتھ "لگا" کا محاورہ خوب صرف کیا ہے۔ ماضی کا صیغہ استعمال کر کے اس بات کی طرف اشارہ کیا ہے کہ اب وہ اشتیاق بھی ختم ہو گیا۔ "ایک عمر" بالکل واقعاتی بیان ہے مبالغہ کا شائبہ تک نہیں۔ یہ اس بات کی طرف بھی اشارہ کرتا ہے کہ اب عمر ختم ہو گئی۔ شیشہ دل کی مشتاقی کا مضمون آتش نے بھی ایک شعر میں خوب بیان کیا ہے، لیکن ان کے یہاں یہ کیفیت نہیں ؎

دیوانہ ہے دلِ یار تری جلوہ گری کا
مشتاق نہایت یہ شیشہ ہے پری کا

آتش کے یہاں لفاظی زیادہ ہے، لیکن افسوس کہ ان کے بعد والوں کو آتش کے بھی انداز نصیب نہ ہوئے۔ میر کا تخت خالی ہی رہا۔ صرف کیفیت کی حد تک ناصر کاظمی کے بعض اشعار میر کی سچی تقلید (یعنی تخلیقی اتباع) معلوم ہوتے ہیں۔

---

(۱۸)

اگتے تھے دست بلبل و داماں گل بہم
صحن چمن نمونۂ یوم الحساب تھا

۱۰۱۸ کہا جاتا ہے کہ قیامت کو مظلوم اپنے ظالموں کا دامن تھام کر داد خواہ ہوں گے۔ بہار کا منظر پیش کیا ہے کہ جیسے جیسے پھول کا دامن اگتا تھا (یعنی پھولوں کی کثرت ہوتی تھی) بلبلوں کی بھی کثرت ہوتی جاتی تھی۔ لیکن تخیل کی پرواز اس خیال کو یوں اڑا لے گئی کہ دست بلبل اور داماں گل ایک ساتھ اگ رہے تھے، جیسے جیسے داماں گل پھیلتا تھا، اس کے ساتھ دست بلبل بھی اگتا تھا اور پھول سے الجھتا تھا، گویا بلبلیں داد خواہی کر رہی ہوں۔ دامن گل اور دست بلبل کے اس طرح الجھنے کی بنا پر معلوم ہو رہا تھا کہ صحن چمن میں قیامت برپا ہے۔ دست بلبل کا اگنا بھی خوب ہے۔ صحن چمن تو جگہ ہے، اور قیامت کا دن وقت۔ مکان کی تشبیہ زمان سے دینا بھی نادر بات ہے۔ آل احمد سرور نے مجھ سے بیان کیا کہ اثر لکھنوی کے خیال میں "دست بلبل" سے کلی کی اوپری ہری پتیاں مراد ہیں جنھیں انگریزی میں calyx کہتے ہیں۔ کلی جب کھلتی ہے تو وہ پتیاں الگ الگ ہو کر پنجے کی شکل بنا لیتی ہیں اور پھول کا پنکھڑیوں والا حصہ جسے انگریزی میں corolla کہتے ہیں۔ گویا اس پنجے کی گرفت میں ہوتا

ہے۔ یہ تعبیر بہت دلچسپ ہے۔ اور اغلب ہے کہ صحیح بھی ہو۔ لیکن calyx کے لئے "دست بلبل" نہ استعارہ ہے نہ محاورہ۔ اسے تمثیل allegory ضرور کہہ سکتے ہیں اور allegory کی کامیابی اس بات میں ہوتی ہے کہ اس کا لغوی مفہوم بھی واضح ہوتا ہے۔ اثر لکھنوی کی تعبیر میں تمثیل کا لغوی مفہوم واضح نہیں کیوں کہ calyx کے لئے "دست طائر" کا استعارہ تو شاید چل بھی جائے، لیکن "دست بلبل" کا کوئی جواز نہیں۔ بہر حال، اثر صاحب کی تعبیر شعر کے الفاظ کی توجیہہ تو کر ہی دیتی ہے۔

---

(۱۹)

گل کو محبوب ہم قیاس کیا
فرق نکلا بہت جو ہم باس کیا
دل نے ہم کو مثالِ آئینہ
ایک عالم کا روشناس کیا
صبح تک شمع سر کو دھنتی رہی
کیا پتنگے نے التماس کیا
ایسے وحشی کہاں ہیں اے خوباں
میر کو تم عبث اداس کیا

۱۰۱۹ شعر میں کئی معنی ہیں۔ اکثر معنی صرف و نحو کے چابک دست استعمال کا نتیجہ ہیں۔ ہم نے قیاس کیا کہ پھول ہمارا معشوق ہے یعنی پھول کو دیکھ کر دھوکا ہوا کہ معشوق ہے یا ہم نے تصور کیا کہ معشوق نہیں ہے تو نہ سہی، پھول ہی کو معشوق فرض کئے لیتے ہیں۔ یا جب ہم نے پھول کو سب لوگوں کی پسند کا مرکز (محبوب) دیکھا تو قیاس کیا کہ اس میں ہمارے محبوب کی بھی کچھ خوبو ہوگی۔ لیکن جب پھول کو سونگھا تو بہت فرق نکلا۔ یا جب بہت سونگھا تو فرق نکلا۔ فرق کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کی خوشبو سے پھول کی خوشبو کم تر تھی۔ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ معشوق کی خوشبو اور طرح کی تھی اور پھول کی خوشبو اور طرح کی نکلی۔ فرق کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ جو خوشبو معشوق میں تھی (بوئے محبت، بوئے غرور، سادہ) پھول میں کہاں؟ معشوق اور پھول میں وجہ شبہ خوشبو ہے، اس کو ظاہر نہیں کیا، صرف اشارہ کر دیا ہے۔ یہ انتہائے بلاغت ہے۔ "بو کردن" کا ترجمہ پرانے لوگ "بو کرنا" اور "باس کرنا" لکھتے تھے، لیکن یہ مستعمل نہ ہوا۔ جرأت نے یہ مضمون اختیار کر کے اپنے شعر کے دوسرے مصرعے میں الیسا عمدہ

پیکر ڈھالا ہے کہ ان کی انفرادیت کی داد دینا پڑتی ہے ؎

کہاں ہے گل میں صفائی ترے بدن کی سی
بھری سہاگ کی تس پر یہ بو دلہن کی سی

۲۰۱۹ جب کسی شخص سے معمولی سی ملاقات ہو، کوئی دوستانہ ربطہ نہ ہو، تو کہتے ہیں "فلاں ہمارا روشناس ہے" یا "ہم فلاں سے روشناس ہیں"۔ آئینے میں ہر اس شخص کا عکس آجاتا ہے جو آئینے کے سامنے آئے۔ لیکن عکس آئینے میں ٹھہرتا نہیں۔ اس لئے کہا کہ آئینہ محض روشناس ہوتا ہے۔ "دل" اور "آئینہ" کی مناسبت ظاہر ہے۔ لیکن نکتہ یہ ہے کہ دل میں ایک طرح کی بے قراری تھی، ایک اضطراب تھا، یا شاید ہرجائی پن تھا۔ جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ ہم کسی ایک جگہ جم کر نہ بیٹھے، یا کسی ایک شخص کی محبت میں گرفتار نہ ہوئے۔ در بدر پھرتے رہنے کے باعث روشناس تو بہت سے لوگ ہو گئے، لیکن دوست کوئی نہ بنا۔ اگر ہم میں آئینے کی سی صفا تھی تو آئینے کا سا ہرجائی پن بھی تھا۔ ایک مفہوم یہ بھی ہے کہ ہمارا دل آئینے کی طرح تھا جس میں عالم منعکس ہو رہا تھا۔ یا یہ کہ "ایک عالم" سے مراد اپنی ہستی ہے جو سارے جہان کی طرح پیچیدہ اور گہری اور گوناگوں ہے۔ ہم نے دل کے آئینے میں خود کو دیکھا، گویا ایک عالم کو دیکھ لیا۔ یا یہ دیکھ لیا کہ ہم خود ایک عالم ہیں یا اپنا ہی عالم رکھتے ہیں۔ دل ایک آئینہ ہے اس پر جلا کر دی جائے تو اس میں عالم اور موجودات عالم منعکس ہو جاتے ہیں۔ یہ صوفیوں کا خاص مضمون ہے۔ چنانچہ مولانا روم نے کہا ہے (مثنوی دفتر اول، حصہ دوم) ؎

آں صفائے آئینہ وصف دل است — صورت بے منتہا را قابل است

(آئینے کی یہ صفائی (کاملین کے) دل کی صفت ہے۔ (ایسا دل) لامتناہی صورتیں قبول کرتا ہے (یعنی ان کو منعکس کرتا ہے))

۳۰۱۹ شمع کی لو لرزتی رہتی ہے، یا اگر ہوا چلے تو تھرتھرانے لگتی ہے۔ اس کو شمع کے سر دھننے سے تعبیر کیا ہے۔ پتنگے کی پرواز تیز ہو تو بھی شمع کی لو تھرتھرانے لگتی ہے۔ شعر میں ایک لطیف ایہام ہے۔ "سر دھننا" دو معنی رکھتا ہے، پر مسرت جذبات سے مغلوب ہو جانا، یا غم کی انتہائی کیفیت میں سر پیٹنا۔ پتنگے نے کیا کہا، کیا درخواست کی۔ یہ ظاہر نہیں کیا۔ شعر میں اس طرح کا ابہام ہے جیسا غالب کے اس شعر میں ہے ؎

کوئی دن گر زندگانی اور ہے
اپنے جی میں ہم نے ٹھانی اور ہے

لیکن میر کے شعر میں استفہام و استعجاب (کیا پتنگے نے التماس کیا) کی بنا پر اسرار کی بھی کیفیت

پیدا ہو گئی ہے۔

۱۹.۳ وحشی کا بھڑکنا عام ہے، وحشی کا اداس ہونا شاذ ہے۔ اگر کسی وحشی کو اداس کیا تو یقیناً اس کے ساتھ کوئی غیر معمولی زیادتی کی ہوگی۔ اور یہ زیادتی سرد مہری یا بے توجہی نہیں ہو سکتی کیوں کہ وحشی کی صفت ہی یہ ہے کہ لوگ اس کی طرف متوجہ ہوں تو وہ بھڑک جاتا ہے۔ لہٰذا اسے اداس کرنے کے لئے اس کے ساتھ کوئی ایسا سلوک کیا ہوگا جو بے مہری اور بے توجہی سے بھی زیادہ قاتل اور دل دکھانے والا ہو۔ "ایسے وحشی" سے معلوم ہوتا ہے کہ اس میں وحشت کے علاوہ اور بھی صفات ہیں، یا شاید وحشت ہی کسی غیر معمولی درجے کی تھی، جیسا کہ اس شعر میں ہے[۵]

پیدا کہاں ہیں ایسے پراگندہ طبع لوگ

افسوس تم کو میر سے صحبت نہیں رہی (دیوان دوم)

---

(۲۰)

ناکامی صد حسرت خوش لگتی نہیں ورنہ

اب جی سے گذر جانا کچھ کام نہیں رکھتا

کام نہیں رکھتا ۔ مشکل نہیں ہے۔

۲۰.۱ جان دے دینا کچھ مشکل نہیں، لیکن یہ بھی اچھا نہیں لگتا کہ سیکڑوں حسرتیں ناکام ہو جائیں یا سیکڑوں حسرتیں لئے ہوئے ناکام رہیں (کیوں کہ اگر مر گئے تو ہمیشہ ہمیشہ کے لئے ناکام ہی ٹھہریں گے) انتہا درجے کی ناکامی کے ساتھ ایک عجیب طنطنہ ہے، اور زندگی سے بے پروائی کے ساتھ ساتھ زندہ رہنے کا ولولہ بھی، کیونکہ اگر زندہ رہے تو کیا عجب کہ کوئی حسرت تو پوری ہو جائے۔ "خوش لگنا" غالباً" فارسی کے "خوش آمدن" (دلپسند آنا) اور کام نہیں رکھتا" فارسی کے "کارے نہ دارد" (مشکل نہیں ہے) کا ترجمہ ہے۔ یہ دونوں ترجمے مقبول نہیں ہوئے۔ لیکن "ناکامی" اور "کام نہیں رکھتا" کی مناسبت خوب ہے۔ شعر میں ایک طنز یہ پہلو بھی ہے کہ ناکامی صد حسرت کو پسند نہ کرنے کے باعث زندگی کو موت پر ترجیح دے رہے ہیں، لیکن کوئی ضروری نہیں کہ لمبی زندگی کے باوجود حسرتیں نکل ہی جائیں۔ بلکہ اغلب یہ ہے کہ نہ نکلیں گی۔ بہر حال، یہ پہلو شعر میں خوب ہے کہ جینے کے شوق کے باعث زندگی قبول نہیں کی ہے، بلکہ ایک ضد ہے، ایک غرور ہے، کہ صد حسرتوں کی ناکامی اچھی نہیں لگتی اس لئے زندہ ہیں۔

(۲۱)

میں نودمیدہ بال چمن زاد طیر تھا!
پر گھر سے اٹھ چلا سو گرفتار ہوگیا

۱۰۲۱ "طیر" اور "پر" کی مناسبت دلچسپ ہے۔ اسلوب اور مضمون دونوں لحاظ سے یہ شعر غالب کے مندرجہ ذیل شعر پر اثر انداز ہوا ہے ؎

پنہاں تھا دام سخت قریب آشیان کے
اڑنے نہ پائے تھے کہ گرفتار ہم ہوئے

میر نے "نودمیدہ بال" (جس کے نئے نئے اگے ہوں) اور "چمن زاد" (جو چمن ہی میں پیدا ہوا ہو، یعنی جنگل کا باسی نہ ہو) کہہ کر گرفتاری کا جواز پیدا کر دیا ہے۔ غالب کے شعر میں عمومی کیفیت ہے، جو اپنا رنگ آپ رکھتی ہے۔ یعنی گرفتاری کسی مخصوص بدنصیب کی تقدیر نہیں، کسی کا بھی مقدر بن سکتی ہے۔ میر نے اپنے مضمون کو ذرا بدل کر دوبار اور لکھا ہے ؎

پچھتائے اٹھ کے گھر سے کہ جوں نودمیدہ پر
جانا بنا نہ آپ کو پھر آشیاں تلک (دیوان دوم)

برنگ طائر نوپر ہوئے آوارہ ہم اٹھ کر
کہ پھر پائی نہ ہم نے راہ اپنے آشیانے کی (دیوان سوم)

شعر زیر بحث میں خاص بات یہ ہے کہ "نودمیدہ بال" اور "چمن زاد" دونوں صفات بیک وقت مضبوطی (تازگی، توانائی) اور کمزوری (ناتجربہ کاری) پر دلالت کرتی ہیں۔ "پر" کا لفظ اشارہ کرتا ہے کہ تازگی اور توانائی پر زور دینا مقصود ہے۔ لیکن دوسرے معنی کا اشارہ موجود ہے، کہ اس مضبوطی ہی میں کمزوری مضمر تھی۔

عمیق حنفی

# شعر چیزے دیگر است

برگد کی چھاؤں میں، شیر کی کھال پر، بدھ آسن لگائے بیٹھا ہوا، ادھ کھلی آنکھیں چڑھائے یہ جٹا دھاری رشی زیر لب کیا کہہ رہا ہے؟ اگتے ہوئے سورج کی دہکتی ہوئی سرخ گلابی آگ میں، ڈوبتے ہوئے سورج کے بکھرے ہوئے سونے کو پگھلا رہا ہے۔ پگھلتے ہوئے سونے میں بلا کی چمک اور ایک بدبدانے کا سر ہے۔ سُر اور چمک، روشنی اور آواز کو وہ اپنے شبدوں کی صورت میں ڈھال رہا ہے۔ جہاں بھی ضرورت پڑتی ہے وہ چاندنی کے آبشار کا اونگھتا ہوا ترنم، جھرنوں کی جاگتی ہوئی جلترنگ کا تبسم، مور کے ناچ کا آہنگ، ہرن کی آنکھوں کی سفیدی میں لہراتے ہوئے قوسِ قزح کے رنگ، ہاتھی کے چال کی مستی، گوریا کی چہچہاہٹ میں لپٹی ہوئی حق پرستی، گھوڑوں کی ٹاپوں سے چھوٹتی ہوئی پھلجھڑیوں اور فطرت کے دامن میں پھیلے ہوئے مظاہر کی لڑیوں سے فیض و برکت حاصل کرکے اپنے آمیزے میں شامل کرلیتا ہے۔ رتھ کے پہیوں کی تیز حرکت اور اس محور کے چین و سکون پر جس پر پہیے گھوم رہے ہیں اسکی نگاہ برابر ٹکی ہوئی ہے۔ وہ لفظوں کی تکرار سے ایک سماں باندھ رہا ہے اور یہ سماں دل و دماغ کو اپنے طلسم میں جکڑ رہا ہے۔

کیا یہ ممکن نہیں کہ میں الفاظ و آواز کا ایسا ہی طلسم رچوں؟ کیا مشینوں کے غل غپاڑے، انسانی ہجوم کے شور و غوغا، برق رفتار سواریوں کی پاگل دوڑ، نوٹ چھاپنے کی دھن میں لگے ہوئے جذبہ و احساس، اخلاقی و جمالیاتی قدروں سے بے نیاز اور انسانیت سے عاری آدم زادوں کے جوڑ توڑ اور برق و مقناطیس کے جادوئی شکنجوں میں پھنستی ہوئی تہذیب کے ساتھ وہی سلوک نہیں کیا جاسکتا جو اس ادھ جگے رشی نے معصوم انسان اور شوخ فطرت کے ساتھ روا رکھا تھا؟

اور وہ کون ہے؟ سر پر زیتون کی شاخ کا سہرا بنائے، گردن سے ٹخنوں تک ایک ہی چادر میں لپٹا ہوا، ہاتھ میں ایک سیدھا سادہ ساز لئے، اپنی بیاض دل پر نگاہیں جھکائے کچھ پڑھ رہا ہے؟ دیودار اور اوک کے لانبے لانبے درخت، زیتون اور انگور کے لہلہاتے ہوئے باغات، کوہِ قاف کی

پریاں، اوزکیرہ روم کی بنات البحر، ساحل سمندر کی ریت اور جھاگ سے بنتی بگڑتی جل پریاں، کوہ اولمپس کا منچلا اور رنگیلا دیوتا زیوس اور دائمی سوتیا ڈاہ میں مبتلا اس کی بیوی دیوی جو، نو، رب الخمر، رب العنب، عیش و مستی رندی و قلندری کا دیوتا دایونیسی لیس، روشنی اور قوت کے دیوتا زیوس اور حافظے کی دیوی نیموسی نی کی نو بیٹیاں جو فنون لطیفہ پر قادر ہیں اور وہ روئے حسین و جمیل جس کے ایک ہی جلوے نے ہزاروں جہاز سمندر میں اتار دئے تھے، سب کے سب گوش بر آواز ہیں۔ یہ فیموس Phemios ہے یا خود ہومر Homer جو کہہ رہا ہے:

میں کہ آپ استاد آپ چیلا ہوں

دیوتاؤں نے ______ گیتوں کی تمام اداؤں کی پود

میرے سینے میں لگادی ہے

کیا یہ ممکن نہیں کہ میں ایلیڈ اور اوڈیسی کا جواب کہہ ڈالوں؟ پنڈار کے نغموں اور سیفو کے عشقیہ ترانوں کی ہمنوائی کیا میں نہیں کر سکتا، کیا عقل و حکمت کی فتوحات اور ایجادات کے نئے اسطور پر کسی جدید رزمیے کی بنیاد نہیں رکھی جاسکتی؟

اور وہ کون ہے عکاظ کے بازار میں جس کا بلند آہنگ، زوردار آواز اور معتبر لہجہ گونج رہا ہے ابھی نخلستان کی نیرنگی و شادابی کا چرچہ ہے تو ابھی اپنی محبوبہ کے کنبے کے کسی مقام سے اپنے خیمے اٹھا کر کسی اور مقام کی طرف چلے جانے کا ماتم اور کاشانۂ محبوب کے اجڑ جانے کا نوحہ۔ ابھی دھوپ کی شدت کا شکوہ ہے تو ابھی چاندنی کی شفقت کا ذکر۔ ابھی عنیزہ کے عشق کی آگ کا دھواں چھا رہا ہے تو ابھی ام ربابی کے جسم کے جغرافیے کا نقشہ لہرا رہا ہے۔ ابھی گھوڑے شرارہ اڑا رہے ہیں تو ابھی ریت سے نال ابھارتے ہوئے اونٹوں کے قافلے جا رہے ہیں۔ کھجور کی ٹہنیوں کو نسیم سحر چھیڑ رہی ہے اور ابابیلوں کے پروں میں رنگینی گھونگھٹ کھول رہی ہے۔

کیا اس بدوی زندگی کی دعوت میں قبول نہیں کر سکتا؟ کیا میں بھی اسی بے نیازی اور بے فکری کے ساتھ اپنے زخموں سے گذرتی ہوئی ہوا میں گرہیں نہیں لگا سکتا؟

اور وہ کون ہے؟ ایران کو گونگا دلجم کہنے والوں کو نادم کر رہا ہے؟ گذشتہ شب و روز کا رزمیہ سنا رہا ہے — آگ — روشنی اور حرارت کی علامت — آگ — پتھروں کے دلوں سے لپک رہی ہے۔ ضحاک کے شانوں سے دو سنپولے نمودار ہو رہے ہیں اور ان کی ضیافت کے لئے انسانوں کے تازہ تازہ بھیجے طشت پر سجائے جا رہے ہیں۔ گرد آفرید کا گھوڑا ٹاپوں سے چنگاریاں اڑا رہا ہے۔ اس بہادر اور جانباز حسینہ نے سورج کی پشت پر رات کو گرہ دیدی ہے۔ رستم سہراب پر ٹوٹ پڑا ہے۔ اسے

رشتے کا علم نہیں۔ میدان جنگ میں مدمقابل سے ایک ہی رشتہ ہوتا ہے، دشمنی کا رشتہ۔ چھوٹی بحر کے سادہ و پرکار مصرعے، ہر مصرعہ ایک آنکھ، ہر منظر صاف، ہر قصہ شفاف۔ اندھا رودکی اپنے ضمیر کی روشنی میں نئی دنیاؤں کی تلاش میں محو۔ سعدی کے سبو میں زندگی کرنے کے سلیقے اور حافظ کی صراحی میں عیش و مستی کی ضو۔ خیام کے پیمانے میں حیات و کائنات کی رد۔ شعر ہے یا جام جم شاعری ہے یا دونوں جہانوں کے لطائف و نعم۔

کیوں نہ اس مقدس آتش کدہ سے ایک آدھ انگارہ میں بھی اٹھا لاؤں؟ کیوں نہ اس خم خانے سے دو ایک جرعے میں کھینچ آؤں؟

لیکن کوئی جسارت کی جائے اس سے پہلے یہ احتیاط کرلی جائے کہ کہیں صرف شیر کی کھال، زیتون اور انگور کی بے برگ و بار شاخیں، اونٹ کی مہار اور گھوڑے کی نالیں، پیر مغاں کا بوسیدہ چوغہ اور بجھے ہوئے آتش کدے کی ٹھنڈی راکھ مقدر میں نہ لکھی ہو۔

کہیں نہ کہیں گڑبڑ ضرور ہوتی ہے۔ ہم سیدھے چل رہے تھے مگر کہیں اپنے دھن میں ایسے کھو گئے کہ راستے کا پیچ و خم ہمیں کھا گیا اور ہم ایسے گمراہ ہوتے گئے کہ صراط مستقیم کی خبر بھی نہ رہی۔

یونانی میں ایک لفظ ہے Poesis۔ اسی سے Poetics, Poetry Poesy جیسے الفاظ بنے ہیں۔ ہمیں بتایا گیا ہے Poesis کے معنی ہیں 'بنانا'۔ بعض لوگ انانیت کے زعم میں Poesis کے معنی تخلیق کرنا بھی بتاتے ہیں۔ یہ لوگ بھول جاتے ہیں کہ انسانی جذبہ و خیال کے اظہار اور تجربات کے بیان کرنے کو 'تخلیق' کے استعارے سے ادا کرنا رومانوی تحریک کی بدعت ہے۔ رومانوی انا پرستی کا غرورِ باطل انسان کو خالق بنا کر اسے خدائی اور ربوبیت سے متصف کرنا چاہتا تھا۔ ورنہ خاکساری اور انکساری کے پیشرو عہد میں انسان تعمیر، تشکیل، تصنیف، تالیف Composition جیسے الفاظ پر کفایت کرلیتا تھا اور خوش رہتا تھا۔ چلئے استعارے کی حد تک تخلیق بھی برا نہیں کہ اللہ تو احسن الخالقین ہے اور خالقین جمع کا صیغہ ہے یعنی اس کے علاوہ بھی چھوٹے موٹے خالق اور ہو سکتے ہیں مگر Poesis کے معنی تو ہیں 'بنانا' نہ کہ تخلیق کرنا۔

سنسکرت کا لفظ ہے کاویہ काव्य اس کا خمیر اس کے فاعل سے لیا گیا ہے یعنی کاویہ وہ عمل ہے جو کسی कवि کے کرنے کے لائق ہے۔ कवि (کوی) دانائے کل، ہوشمند، صاحب فکر، عاقل اور محوِ خیال یا دھیان میں ڈوبے ہوئے رشی کو کہتے ہیں۔ कवि کا مادہ ہے कु (کاف بالفتح واؤ ساکن) جس کے معنی ہیں ستائش کرنا، بیان کرنا، رچنا کرنا، تصویر کشی کرنا، ذکر کرنا۔

عربی کا شاعر شعر کا فاعل ہے۔ شعر کا مطلب ہے جاننا دریافت کرنا، دانائی، موزوں اور مقفیٰ بات۔ دھیان دینے کی بات یہ ہے کہ کادیہ اور شعر میں معنوی تہداری Poesis سے زیادہ اور گہری ہے۔

یہ تو ہوئی لفظوں کی کہانی اور ان کے مفاہیم کی بانگی۔ ظاہر ہے لفظ جب چل پڑتا ہے تو اس پر معنویت کی کئی پرتیں چڑھتی جاتی ہیں اور وہ کہیں سے کہیں پہنچ جاتا ہے اور پھر لفظ جب کو کavi ہو!!

جہاں نہ پہنچے رو وہاں پہنچے کو جहां न पहुंचे रवि वहां पहुंचे कवि۔ اسے نری تک بندی نہ سمجھئے، بڑے پتے کی بات ہے۔ جس ظلمات سے شاعر گذرتا ہو وہاں جاتے ہوئے سورج کے بھی پر جلتے ہیں۔ بحرِ ظلمات میں دوڑا دئے گھوڑے ہم نے۔ شاید یہی وجہ رہی ہو کہ راج پاٹ چھوڑ کر راجہ بھرتری भर्तृहरि نے فقیری بانا پہن لیا تھا اور ڈنکے کی چوٹ پر اعلان کر دیا تھا۔ सुकविता यद्यस्ति राज्येन किम् جب اچھی شاعری موجود ہو تب راج پاٹ کی کیا اوقات۔

قدیم ہندوستان میں شاعری کے اسباب و علل، آلات و وسائل، عوامل و محاسن، محاسن و معائب کے بارے میں بہت اور بڑی تفصیل سے لکھا گیا ہے۔ انسان کے جمالیاتی تخلیقی اظہارات میں شاعری کو مرکزی اور بنیادی اہمیت دی گئی ہے۔ رقص، موسیقی، مصوری کو شاعری کے معاون اور تعبیری اور ترجمانی فنون مانا گیا ہے۔ شعر سنا جاتا ہے اور دیکھا بھی جاتا ہے۔ رقص، اداکاری اور ناٹک دیکھی جانے والی شاعری दृश्य काव्य قرار پائے ہیں۔ قدیم یونان میں بھی کسی حقیقت کے تصور کے نقل کو شاعری اور اس کے عمل کی نقل کو ڈرامہ قرار دیا گیا تھا۔ بہر حال ہندوستان ہو یا یونان، موزوں بیان اور موزوں عمل دونوں منجملہ شعر تھے بشرطیکہ ان کے ذریعہ ترسیلِ معانی، تنویرِ بصیرت اور تبلیغِ مسرت ہو سکے۔ شعر سے انبساطِ کلی کا ابلاغ ہوتا ہے۔ پرمانند کا حصول ہوتا ہے۔ شعر سے حاصل ہونے والا انبساط یا آنند برہمانند سہودر ब्रह्मानन्द सहोदर ہے، روحانی انبساط، مسرتِ سرمدی کا ماں جایا بھائی۔

شعر کے بارے میں نثری باتوں کو طول دینا پڑ رہا ہے مگر معاملہ ہی کچھ ایسا آن پڑا ہے۔ نویں صدی عیسوی کے عالمِ شعریات وامن (वामन) سببِ شعر یہ بتاتے ہیں:

काव्यं सद्दृष्टादृष्टार्थं प्रीति कीर्ति हेतुत्वात्

شاعری کا سبب عیاں اور نہاں معانی کی ترسیل اور محبت و مقبولیت کی تحصیل ہے۔ ممٹ मम्मट

بارہویں صدی کے آچاریہ تھے شعر کی تعریف ان الفاظ میں کرتے ہیں۔

तददोषौ शब्दार्थौ सगुणावनलंकृती पुनः क्वापि

معائب سے پاک محاسن سے بھرپور معانی سے معمور کبھی صنعتوں سے آراستہ کبھی عاری کلام شعر ہے۔ آچاریہ وشوناتھ आचार्य विश्वनाथ چودہویں صدی عیسوی میں تھے۔ انھوں نے تو محض تاثیر یا کیفیت والے کلام کو شعر مان لیا ہے वाक्यं रसात्मकं काव्यम् شاہجہاں کے ملک الشعراء پنڈت راج جگناتھ पण्डितराज जगन्नाथ (سترہویں صدی عیسوی) تحیر آمیز کیفیت اور تاثر کی موافقت کرنے والے الفاظ کی بندش کو شاعری قرار دیتے ہیں۔

रमणीयार्थ प्रतिपादकः शब्दः काव्यम्

گویا نویں صدی سے سترہویں صدی عیسوی تک ہندوستان کے ہر نکتہ داں نے شاعری کو بصیرت و مسرت لذت و کیفیت اور انبساط و روحانیت کا سرچشمہ کہا ہے۔ جذبہ و احساس کو اس کا منبع بھی ٹھہرایا ہے اور منزل بھی۔ چھٹی صدی کے بھامہ भामह نے شاعری اور زندگی کے مقصد کو یکساں ٹھہرایا تھا۔

धर्मार्थ काम मोक्षेषु वैचक्षण्यं कलासु च।
प्रीतिं करोति कीर्तिञ्च साधु काव्य निषेवणम्॥

دھرم (ثواب) ارتھ (دولت) کام (خواہشوں کی تکمیل) اور موکش (نجات) فنی مہارت اور کمال، قبولیت اور مسرت کا حصول اچھی شاعری کے وسیلے سے ہوتا ہے۔ ممٹ मम्मट اپنی تصنیف کاویہ پرکاش काव्यप्रकाश میں شاعری کے ثانوی مقاصد بہت سیدھے اور دنیادارانہ صفائی کے ساتھ بیان کرتے ہیں۔

काव्यं यशसेऽर्थकृते व्यवहारविदे शिवेतरक्षतये
सद्यः परनिर्वृत्तये कान्तासम्मिततयोपदेशयुजे

شاعری قبولِ عام کی خاطر، حصولِ زر کی غرض سے، تجربۂ روزگار حاصل کرنے کے لئے، ردِ بلیات کی نیت سے اور دوستانہ مشورہ دینے کے لئے کی جاتی ہے۔ शिवेतरक्षतये سے مراد یہ ہے کہ شاعر اپنے اوپر آئی ہوئی آسمانی سلطانی بلاؤں کو دور بھگانے کے لئے شعر کہتا ہے۔ بوصیری نے قصیدۂ بردہ ایسے ہی مقصد کے حصول کے لئے لکھا تھا۔ कान्तासम्मिततयोपदेश یعنی ایسا مشورہ یا پند و نصائح جو عاشق اپنی محبوبہ کو دیتا ہے۔ بزرگانہ اور ناصحانہ نہیں، دوستانہ، برابری کی سطح سے دیا جانے والا مشورہ ہی شاعری کے لئے جائز ہے۔ شاید یہی وجہ رہی ہوگی کہ اردو شاعری ناصحِ بدنام کے پیچھے پڑی رہی اور اسے ہر طرح ذلیل کیا۔

نثر کے لئے سنسکرت میں गद्य کا لفظ استعمال ہوتا ہے۔ یہ لفظ गद्यते ہے یعنی اپنے فعل سے بنا ہے۔ گد गद् کے معنی ہیں بولنا یا بیان کرنا۔ گدیہ गद्य یعنی جو کچھ بولے جانے، بیان کئے جانے یا تلفظ کے لائق ہو۔ کسی کلام میں اگر تخلیق اور جمالیاتی محاسن موجود ہیں اور معنی آفرینی اور اثر انگیزی ہے تو موزوں ہوں یا ناموزوں، بلاشبہ شاعری ہے کاویہ काव्य ہے۔ سنسکرت نثر کی تاریخ یجروید سے شروع ہوتی ہے۔ بان بھٹ (बाणभट्ट) کا ناول کادمبری कादम्बरी سبندھو کا ناول واسودتا वासवदत्ता اور دنڈی کی داستان دش کمار چرت سب نثری تخلیقات ہیں مگر سب کا شمار کاویہ (काव्य) میں ہوتا ہے۔ ڈنڈی کو دش کمار چرت لکھنے کی داد جس طرح دی گئی وہ بھی قابل غور ہے۔ कविर्दण्डी कविर्दण्डी कविर्दण्डी न संशय: تین بار دہرا کر، زور دے کر کہا گیا کہ ڈنڈی شاعر ہیں ڈنڈی شاعر ہیں اس میں کوئی شک شبہ نہیں۔ سنسکرت میں کاویہ کی ایک صنف چمپو चम्पू بھی ہے جس میں نظم و نثر کا اشتراک ہوتا ہے۔ چمپو کاویہ میں بیانیہ مضامین کو نثر میں اور کیفیاتی یا جذباتی مضامین کو نظم میں ادا کرنا بہتر ہوتا ہے مگر شعراء نے اس منطقی اصول کی پابندی روا نہیں رکھی۔

اب ذرا یونان کی طرف نکل چلیں۔ یونانی زبان کے بعض الفاظ اصطلاحی شان کے ساتھ مغربی شعریات کی اساس بن چکے ہیں مثلاً POESIS، MEMESIS، 'KATHARSIS'، TECHNE وغیرہ ذرا سینے پر ہاتھ رکھ کر کہئے کہ ان الفاظ کے ایسے کتنے مترادف ہم نے دیگر زبانوں میں ڈھونڈھ لئے ہیں جو اپنے اصل کا سو فیصد مفہوم بغیر کسی معنوی یا قدری نقصان کے ادا کر سکتے ہوں۔ یا ہم نے مترادفات کے بجائے مماثلات سے کام چلا لیا ہے؟ ظاہر ہے کہ مزاج، رویہ اور محاورے کا فرق بہت بڑی خلیج ہے جسے پار کرنا محال ہے۔ یونان اور مغرب کا رویہ جوہری، استخراجی، تحلیلی و تجزیاتی ہے۔ وہاں جسم اور مادّے کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ ہئیت ایک مرکزی قدر و قیمت رکھتی ہے۔ مشرق کا رویہ آفاقی، استقرائی، ترکیبی اور امتزاجی ہے۔ یہاں روح اور مغز کو بنیادی اہمیت حاصل ہے۔ کیفیت اور انجام کو مرکزی قدر و قیمت حاصل ہے۔ مشرق میں روح کے بغیر جسم ایک مشت خاک ہے اور مغرب میں جسم کے بغیر روح محض آسیب۔ یونان کی تہذیب Hetaira (طوائف) کے کوٹھوں اور شہری ریاستوں کی پروردہ ہے جبکہ عربوں کی تہذیب ریگستان اور اسواق (دیہی بازاروں) کی اور ہندوستان کی جنگلوں پہاڑوں آشرموں اور درباروں کی پالی پوسی ہوئی ہے۔ یونان میں فنون نو دیویوں کے تابع تھے، جیسا کہ پہلے بھی ذکر آچکا ہے۔ انھیں

MUSES کہا جاتا تھا MUSIC اور Amusement جیسے الفاظ انہیں کے مرہونِ منت ہیں۔ یہ نو بہنیں تھیں اور آسمان کے مالک، باد و باراں کے دیوتا اور بادلوں کے جمع کرنے والے زیوس اور حافظے کی دیوی نیمو سی نی (Mnemosyne) کی اولاد تھیں۔ گویا اس اسطور MYTH کے ذریعہ یہ تصور پیش کیا گیا ہے کہ قوتِ خلاق ورزِ حافظے سے ہم آغوش ہوتی ہے تب جا کر فنون کی افزائش ہوتی ہے۔ یونان میں فنون کا اطلاق ان سب پر ہوتا ہے جو خیال و جذبہ سے پیدا شدہ اظہارات کی شکل میں ہم تک پہنچتے ہیں۔ یونانی لفظ Techne ہے جس کا ترجمہ حرفہ بھی ہے اور فن بھی۔ گویا ہنر، دست کاری، کاری گری اور فن کاری کے درمیان فرق کرنا اور حدِ امتیاز کھینچنا ضروری ہو گیا۔ بہر حال یہ الگ بحث ہے۔ تو ان نو دیویوں میں اقلیمِ فن کی تقسیم اس طرح کی گئی ہے۔ رزمیہ کالیوپی (Colliope) کے، غنائیہ شاعری یوتیرپی (Euterpe') کے، عشقیہ شاعری ایریٹو Erato کے، طربیہ شاعری ثالیہ (Thalia) کے، المیہ شاعری میل پونی (Melpone') کے، ثنائیہ شاعری پولی ہمنیا (Polyhymnia) کے، مستبندِ رقص و نغمہ یعنی کورس (Chorus) ترپسی کوری Terpsichore کے علم ہیئت یورانیا (Urania) کے اور تاریخ کلائیو (Clio) کے ذمہ کی گئی ہے۔ گویا یونانیوں کے نزدیک ہیئت (Astronomy) اور تاریخ (History) بھی فن تھے علم نہیں۔ متذکرہ فنون میں سے سات شعری فنون ہیں بلکہ شاعری کے سات انواع کو ہی فنون مانا گیا ہے۔ موسیقی اور مصوری بھی شاعری کے ماتحت کر دیئے گئے ہیں۔ گویا یونانیوں کے تحت اصلِ فن تو شاعری ہی ہے۔

افلاطون کی ساری افلاطونیت شعر کی قوت اور اثر انگیزی کے آگے لرزہ براندام رہتی تھی۔ اسے پہلوانوں، سورماؤں اور سپاہی پیشہ جنگجو بہادروں کا خوف نہ تھا۔ وہ تو ان 'نقل کی نقل' کرنے والے، خود سر، سرکش، بے مہار اور آزاد نفس لوگوں سے جنہیں شاعر کہا جاتا تھا۔ وہ اچھی طرح جانتا تھا کہ یہ سرپھرے کسی منطق، قانون، انتظام اور انضباط کی حدود میں نہیں لائے جا سکتے تھے اور صرف اپنے فن کے داخلی نظم و ضبط ہی کے تابع رہ سکتے تھے۔ اور پھر جذبہ و خیال کو زنجیر پہنانا ناممکن ہے خواہ زنجیر سونے ہی کی کیوں نہ ہو۔ افلاطون جیسا جید عالم اور مدلل فلسفی بھی شاعر کے سلسلے میں تضاد کا شکار ہو گیا۔ ایک طرف وہ شاعر کی نغمہ سرائی اور شعر گوئی کی صلاحیت کو آسمانی قوت کا مظہر اور فوق فطرت نعمت مانتا ہے تو دوسری طرف شاعر کے فن کو نقل کی نقل کہتا ہے۔ افلاطون اپنی مثالی ریاست[1] (Republic) میں شاعر کے لئے کوئی جگہ نہیں نکال

---

[1] افلاطون کے جس تصنیف کے عنوان کا ترجمہ ریاست یا جمہوریہ (Republic) کیا

پاتا اور مشورہ دیتا ہے کہ شعراء کی گلپوشی اور مناسب اعزاز کرنے کے بعد انھیں باعزت طریقے سے ریاست بدر کر دینا ہی بہتر ہوگا۔

افلاطون کا شاگرد ارسطو اس سے زیادہ ہوشمند ثابت ہوا ہر چند کہ اس نے اپنے استاد کی برملا تردید کرنے کی بے ادبی اور بدتمیزی تو نہ کی لیکن شاعری اور شاعر کی ماہیت، اصول کار اور افادیت سے بڑی تفصیل کے ساتھ بحث کی اور شاعر کو سماج کا مخالف یا غدار کہنے کے بجائے تزکیۂ نفس کرنے والا طبیب اور سامانِ راحت فراہم کرنے والا ثابت کیا۔ ارسطو کا نظریہ، تزکیہ نفس (Katharsis) اور تصور المیہ (Tragedy) شعریات و اشتقادیات ہی میں نہیں نفسیات و جمالیات میں بھی زبردست عطیہ ہے۔ انسانی جذبہ و فکر کے باب میں اظہارِ علویت کے ضمن میں ارسطو کے یہ گرانقدر نظریات بہت کارآمد ثابت ہوتے رہے ہیں۔ ارسطو نے شاعری میں مثبت سماجی اور اخلاقی اقدار کی نشاندہی کرنے کے گر بتا کر شاعری کو اس کا کھویا ہوا منصب پھر سے دلا دیا۔

ارسطو کے یہاں ڈرامہ ایک اہم صنف شعر ہے۔ سامی نسل کی قوموں میں ڈرامے کا کوئی تصور نہیں ملتا۔ اس لئے عربوں کو جب ارسطو کے نظریات اور اس کی شعریات سے متعارف کیا گیا تو ڈرامہ اور ایکٹر جیسے تصورات کو قبول کرنے میں انھیں بنیادی دشواریوں کا سامنا کرنا پڑا۔ یہ دونوں تصورات کے لئے ایک دم اجنبی تھے اور ان کی فطرت اور مزاج سے موافقت نہ رکھتے تھے۔ یہ مشکل اور سخت ہو گئی اس لئے کہ ارسطو کی بوطیقا سے عربوں کا تعارف اسلام کے عہد عروج میں ہوا جب دیوی دیوتا عربوں کی زندگی اور تہذیب سے ہوا ہو چکے تھے اور بڑی شدید قسم کی توحید اور وحدانیت نے ہیرو کا تصور بھی پیدا نہ ہونے دیا تھا۔ اس لئے ابن رشد کو بوطیقا کے ترجمہ کے دوران میں ان تصورات کو عربوں کے لئے قابل قبول ہی نہیں قابلِ فہم بنانے میں بھی بڑی دقت کا مقابلہ کرنا پڑا تھا۔ اس لئے ابن رشد کو بعض لازمی بدعتوں اور ایجادِ بندہ سے کام لینا پڑا۔ ڈاکٹر جمیل جالبی نے ("ارسطو سے ایلیٹ تک") ارسطو کے تعارف میں بڑی صحیح رائے قائم کی ہے کہ عربوں میں ارسطو کی بوطیقا کے بجائے اس کی ریطوریقا (Rhetoric) زیادہ مقبول ہوئی۔ میں بھی اس رائے سے اتفاق کرتا ہوں کیوں کہ خطابت، بلند آہنگی، جوشِ بیان اور شوکت الفاظ عربوں کی گھٹی میں پڑا تھا اور فنِ تقریر بھی ان کے یہاں کلام کے

---

ص سے آگے : کیا جاتا ہے اس کا اصل یونانی نام (Polea) *Politea* ہے۔

ضمن میں شمار کیا جاتا تھا۔ دراصل عربوں کی روایتِ فن ملفوظ بھی متلفظہ یا متکلمہ لفظ (Spoken Word) کی روایت ہی تھی۔

عربی میں ملفوظ اظہارات کو جن میں جمالیاتی اور "تخلیقی" شان ہوتی تھی، شعر یا کلام ہی کہا جاتا تھا۔ لفظ ادب کی تاریخ یوں تو عہد نبوی سے ہی شروع ہو جاتی ہے، لیکن اپنے موجودہ مروجہ مفہوم میں، لٹریچر کے مترادف کے بطور، ادب کی اصطلاح کا رواج بہت پرانا نہیں ہے۔ ڈاکٹر عبد الحلیم ندوی کی اپنی تصنیف 'عربی ادب کی تاریخ' میں اطلاع ہم پہنچاتے ہیں۔

حضرت علیؓ سے روایت ہے کہ آپ نے رسول اللہ صلی اللہ علیہ وسلم سے

فرمایا: کہ یا رسول اللہ نحن اب واحد ونراک وفد العرب بما لا نفھم اکثرہ

یعنی اے رسول اللہ ہم سب ایک ہی ماں باپ کی اولاد ہیں لیکن ہم دیکھتے ہیں کہ آپ عربوں کے وفدوں سے ایسی زبان میں گفتگو کرتے ہیں جس کا بیشتر حصہ ہماری سمجھ میں نہیں آتا۔ تو آپ نے فرمایا کہ ادبنی ربی فاحسن تادیبی

یعنی مجھے میرے رب نے تعلیم دی ہے اور بہترین تعلیم دی ہے۔

ڈاکٹر ندوی کی تحقیق کے مطابق رسول اللہ نے ادبنی کا لفظ علمنی کی جگہ استعمال کیا ہے اموی دور میں معلمین کو مؤدبین کہا جاتا تھا۔ آٹھویں صدی عیسوی کے عالم اور صاحب طرز انشاء پرداز و نثار جاحظ نے ادب کو علوم و فنون کے منتخبات کا نچوڑ قرار دیا تھا۔ اس نے کہا تھا کہ مروجہ فنون میں سے تھوڑے کو بقدر ضرورت استعمال کرنے کو ادب کہتے ہیں۔

عربی میں نثر کے معنی ہیں بکھیرنا۔ جب کہ نظم کے معنی ہیں ضابطے میں لانا، ترتیب دینا، مجتمع کرنا۔ لفظ نظم آج تک شاعری کے مترادف کے بطور استعمال ہوتا ہے۔ سنسکرت یونانی، اور عربی میں نظم اور نثر کے درمیان وہ تعصب اور تفریق نہیں برتی جاتی جو مغرب میں نظر آتی ہے، سولھویں صدی کا فرنچ شاعر پئیرے دَرونسارڈ Pierr'da Ransard نظم اور نثر میں جانی دشمنی کا اعلان کرتا ہے۔ لفظ Prose لاطینی کے Prorsus ہی کی ایک شکل ہے۔ کے معنی ہیں راست اور سیدھا straight and direct بہر حال اسواق میں جس نثر سے سابقہ پڑتا ہے وہ مسجع تھی۔ سجی سجائی، مترنم روانی والی، قافیوں کی پازیبیں جھنکاتی ہوئی، پرتکلف اور مہذب مشرق کے قدماء اور متوسطین الہام کے بڑے قدرداں تھے۔ انھیں کلام مجذوب بہت مقتدر معلوم ہوتا تھا۔ مغرب میں بھی Inspired اور Possessed

شعراء اور نثر نگاروں کی اتنی ہی قدر تھی جتنی مشرق میں۔ بہر طور مشرق میں الفاظ کی خوبصورتی دلکش نشست و برخواست، خوش آہنگی، تحیر آمیز کیفیت، سماں باندھ دینے کی قوت، چست بندش اور اثر انگیزی پر جان دی جاتی تھی اور اس طرح کی خوبیوں سے معمور اظہارات کو، بلاتفریق نظم و نثر، منجملہ شعر تسلیم کر لیا جاتا تھا۔ برجستگی اور بدیہہ گوئی کو اور حاضر جوابی کو اپنے آپ میں ایک فن مانا جاتا تھا اور اس کی بڑی قدر تھی۔

اس سلسلے میں شاید اپی کیورس Epicurus کا یہ مقولہ تحت الشعور میں کارفرما رہتا تھا۔

"سب سے بڑی نعمت کی تخلیق اور اس سے لطف اندوزی کی ساعت ایک ہوتی ہے۔" (The great blessing is created and enjoyed at the same moment)

ادب یا لٹریچر کا مترادف سنسکرت میں لفظ साहित्य ہے۔ باہم کرنے والا۔ Together-ness کا احساس دلانے والا۔ یہ تو ہوئے साहित्य کے لغوی معنی۔ لیکن اصطلاحی معنی ہیں सहितयो शब्दार्थयो: भाव: साहित्यम جس میں لفظ اور اس کے معنی دونوں باہم ہو جائیں وہ ساہتیہ ہے۔ لفظ اور معانی کے باہم ہونے سے شاید مراد یہ ہے کہ جو مافی الضمیر یا مافیہ کو پوری طرح ادا کر دے۔ معانی کی مکمل اظہار کرنے والے الفاظ کا جامع ہی گویا साहित्य ہوا۔ شعر میں لفظ تفاعلی ماہیت رکھتا ہے یعنی لفظ اور معنی کی اہمیت اتنی نہیں ہوتی جتنی ان کے محل استعمال کی اور کہنے کے ڈھنگ کی۔ بل دیو اپادھیائے बलदेव उपाध्याय اپنی تصنیف "سنسکرت آلوچنا" संस्कृत आलोचना میں کہتے ہیں کہ شبد تین طرح کے ہوتے ہیں۔ وید شبد वेद शब्द فرمان یا حکم کی حیثیت رکھتا ہے اور بدلا نہیں جا سکتا۔ شاستر شبد (शास्त्र शब्द) میں معنی کی اہمیت ہوتی ہے اور وہ صرف صلاح دیتا ہے۔ اور کاویہ شبد काव्य शब्द میں نہ لفظ کی اہمیت ہوتی ہے نہ معنی کی بلکہ اس کے تفاعل व्यापार کی، کہنے کے ڈھنگ کی۔ روزمرہ میں تو ساز و سامان، سامگری सामग्री ہی کو ساہتیہ کہہ دیتے ہیں۔ ساتویں صدی عیسوی میں بھرتری ہری (भर्तृहरि) نے ساہتیہ لفظ کا استعمال کیا تھا۔

साहित्य संगीत कला विहीना
साक्षात पशु पुच्छविषाण हीना

یعنی جو شخص ساہتیہ اور سنگیت جیسے فنون سے عاری ہے وہ ایسا حیوان ہے جس کے

پونچھ اور سینگ نہیں ہوتے۔ یہاں اور اس کے علاوہ بھی ساہتیہ کا لفظ کاویہ काव्य کیلئے ہی استعمال
میں آتا رہا۔ چودہ وِدّیاؤں میں سے پانچویں وِدّیا ساہتیہ ہے۔ کاویہ میمانسا (काव्य मीमांसा) کے مطابق
پانچویں علم ساہتیہ کے جاننے والے مست قلندر، (पंचमी विद्या साहित्य इति यायावरीयः)
سادھو سنیاسی، بیراگی، خانہ بدوش، گھمکڑ لوگ ہیں۔ گویا کہ ساہتیہ سے رشتہ رکھنے والوں کی قسمت
میں قلندرانہ آوارگی، دیوانگی اور دربدری ہمیشہ سے رہی ہے۔ ان کے ہونٹوں پر ہمیشہ سے یا وحشت
کا نعرہ رہا ہے۔ بھگت کبیر کی بولی میں ساہتیہ گویا سر پھکڑ پانی کا نام ہے۔ ایک بات اور نوٹ کرنے
کے لائق ہے کہ ساہتیہ کو کلا نہیں وِدّیا مانا گیا ہے یعنی فنون کے بجائے علوم کے صیغے میں رکھا
گیا ہے۔ آنند وردھن (نویں صدی عیسوی) راج شیکھر (دسویں صدی عیسوی) وشوناتھ (پندرہویں صدی
عیسوی) وغیرہ کے یہاں ساہتیہ لفظ ملتا ہے لیکن یا تو علم شعر کے لئے یا خود شعر (شاعری) کیلئے۔
آج کل اسے جس لفظ لٹریچر کے مترادف کے طور پر برتا جا رہا ہے۔ بڑی زبردستی کی بات ہے بیچارے ساہتیہ
کا اس میں کوئی گناہ نہیں۔

لٹریچر آج کل فیشن میں ہے۔ دراصل اردو میں شعر و ادب کے تصوّر کے بارے میں افراتفری اور
حواس باختگی اس وقت پیدا ہو چکی تھی جب ہمارے بزرگوں جیسے حاؔلی وغیرہ نے شاعری ادب اور فن
کے بجائے پوئٹری، لٹریچر اور آرٹ کا استعمال شروع کر دیا تھا اور مغربی اصطلاحوں کو بے تکلف
اور بلا ضرورت داغنے لگے تھے۔ ان کا مقصد اپنی شاعری اور اپنی تحریروں کو انگریز بہادر کے لئے
قابلِ فہم اور ان پسند کے مطابق بنانا تھا۔ اردو نے بھی اپنی ہم وطن زبانوں کی طرح اپنے
اظہار کے پیکر اور اصناف اپنی دھرتی اور اس کے لوگوں کے بجائے مغرب سے منتخب کئے
اور بجائے اس کے کہ قصہ کہانی، داستان، حکایت وغیرہ کو حسبِ حال بناتی مختصر افسانہ، ناول،
ڈرامہ اور رپورتاژ وغیرہ کے آگے سرِ تسلیم خم کرتی رہی۔ ارے صاحب جاپان بھی تو ہے۔ سائنس
ٹیکنولوجی اور صنعت میں کہاں مغرب سے پیچھے ہے۔ الیکٹرانکس میں تو مغرب کے بھی کان کترتا
ہے۔ مگر جاپانیوں نے ہائیکو (Haiku) اور کابکی کو کہاں ترک کیا؟ اپنی تقریبِ
چائے نوشی کی رسم ——— کہاں چھوڑی۔ ایذرا پاؤنڈ (Ezra Pound) ہائیکو کا رسیا تھا
اور مغرب میں کابکی بھی کم مقبول نہیں۔

اور ہمارے بزرگ مولانا محمد حسین آزاؔد نے اردو شاعری کے باغ کو پھر سے لہلہاتے
ہوئے دیکھنے کیلئے مشورہ دیا تھا۔

"ہمت اور تدبیر کو خدا نے بڑی برکت دی ہے۔ صورت یہی ہے کہ ایشیا میں ایسے کمالوں کی رونق حکام کی توجہ سے ہوتی ہے۔ شاعروں کو چاہیئے کہ اسے (شاعری کو) حاکموں کے کارآمد یا ان کی پسند کے قابل بنائیں۔ ایسا کریں گے تو شعر کہنے والوں کو کچھ فائدہ ہوگا اور جس قدر فائدہ ہوگا اسی قدر چرچہ زیادہ ہوگا، اسی قدر ذہن اور فکر جودت کریں گے اور دلچسپ ایجاد اور خوشنما اختراع نکالیں گے۔" اسی کو ترقی کہتے ہیں۔

——— آب حیات صفحہ ۱۵

لفظوں سے کوئی جھگڑا نہیں۔ لٹریچر ساہتیہ یا ادب بذات خود برے الفاظ تو نہیں ہیں اور نہ ان کو برتنے میں کسی قسم کی کوئی قباحت ہے۔ یہ الفاظ نہ تو گالیاں ہیں اور نہ فحش یا مریاں۔ بس۔ ذرا آج کل تحکم تاثیر کے بجائے صحبت اثر زیادہ ہے۔ اس دور میں ہر اصطلاح ایک لیبل ہے۔

ہم پر سیاسی فکر اور سیاسی رویئے حاوی ہیں اور سیاست افادیت پرست اور بھوگ وادی ہو گئی ہے۔ اسے تو استحال کی شے اور استحصال کے امکانات درکار ہیں۔ زندگی، ادب فن، محنت، سرمایہ، دل، دماغ سب کچھ سیاسی مقاصد کے لئے آلۂ کار اور وسیلے ہیں جب تمام علوم و فنون انھیں مقاصد پر قربان ہونے یا کئے جانے کیلئے ہیں تو ادب کون سی پینگ پھلا راج کماری ہے۔ ادب اور اس کی تمام اصناف بشمولِ شعر بھی صاحبانِ اقتدار کے زر خرید غلام ہیں۔ سب جانور برابر ٹھہرے تو کیا گھوڑے کیا گدھے اور کیا ہرن سب کو گھاس لادنی ہے اور بار برداری کرنی ہے۔ گہرائی میں جانا اور امتیازات پر غور کرنا مساوات کے فلسفے کے خلاف جانا ہوگا۔ اپنی کتاب Critical approaches to literature میں David Daiches کا بیان ہے:

Aristolle points out that in his days there was no common term applicable to all the ways of employing language, both in prose and metrically -no term that iscomparable to the modern meaning of the word literature.

قابل غور امر یہ ہے کہ ارسطو کے زمانے میں لٹریچر کے مترادف کوئی اصطلاح نہیں تھی یا اس کی ضرورت ہی نہیں تھی۔

انگریزی میں لفظ لٹریچر اپنے مروجہ معنوں میں دو ڈھائی سو برسوں سے پہلے نظر نہیں آتا۔ یہ اور بات ہے کہ اس لفظ کا چلن چودہویں صدی عیسوی میں شروع ہو چکا تھا اس کے ہجے پہلے Literature ہوا کرتے تھے کیوں کہ یہ لاطینی لفظ Littera سے ماخوذ ہے جس کے معنی ہیں حرف۔ حروف کو ملانے اور ترتیب دینے کا عمل Litteraturo ہوا۔ ظاہر ہے کہ یہ لفظ تحریر، کتابت اور طباعت کے رواج کے بعد کا ہے۔ بول چال میں تو حروف کو نہیں الفاظ کو ترتیب دیا جاتا ہے۔ لٹریچر کا تعلق مکتوبہ اور مطبوعہ لفظ سے ہے۔ اور اس کا اطلاق بھی لکھنے والوں سے زیادہ پڑھنے والوں پر ہوتا ہے۔ مشرق میں صاحب طرز تو ہوتا ہے صاحب حرف نہیں ہوتا (Man of letters) اس کا برتاؤ، تخلیقی، یا ترسیلی (Transmitting) سطح پر نہیں تحصیلی یا رسیدی Reception کے سرے پر ہوتا ہے۔ اس کا تعلق Poesis سے بہت دور کا ہے اور اسے تلاش کرنے کے لئے بڑی پیچیدہ اور کھینچ تان والی شجرہ کاری درکار ہے۔ بطور جملہ معترضہ معزز اور ثقہ سید امیر علی کا ایک جملہ نذر ہے جو بظاہر غیر متعلق ہے:

Literature did not like music, art or poetry receive much encouragement from the Ommeyades-
History of the Saracens pp 205

اور صاحب یہ دور تو علوم و فنون کی نئی پیوند کاری اور روغن بندی کا ہے۔ تمام علوم کی ذریت بالغ اور خود مختار ہو گئی ہے اور ہر ایک نے اپنی شناخت الگ قائم کر لی ہے۔ آج سے پچاس برس پہلے انتظام عامہ، بین الاقوامی تعلقات، ڈپلومیسی تو دور، خود سیاسیات الگ شعبہ نہ تھا۔ سائنس بھی اس قدر شاخ در شاخ کہاں تھا۔ تاریخ فن کی حد بندی سے نکل کر ایک انسانی سائنس بن گئی۔ اس لئے حالات کے منطق کا تقاضہ ہے کہ منثور اظہارات کو منظوم اظہارات سے علیحدہ، مستقل بالذات فن مان لیا جائے۔ جب موسیقی اور مصوری کو ادب کا صیغہ نہیں مانا جاتا تو شاعری نے کیا قصور کیا ہے۔ اس ام الفنون کو اپنی ذریت کے ساتھ دیناولر کیوں بنایا جائے۔

مانا کہ حرف و لفظ کو زمانے کا ساتھ دینا ہے، عصری آگہی اور ارباب حل و عقد کی بصیرت کا ابلاغ کرنا ہے۔ حقائق و واقعات کی افہام و تفہیم کرنی ہے اور اس کے تناظر کی اجمال و تفصیل پیش کرنی ہے۔ اس فریضہ کو انجام دینے کے لئے نثر کا نہایت کارآمد، سریع التاثیر اور زود فہم

حربہ موجود ہے اور کمربستہ بھی ہے۔ اس کا شاستر الگ سے تیار کیا جائے۔ شاعری بھی خدمت کرے گی مگر اپنے ڈھنگ سے۔ وہ تو واردات و تجربات کا جوہر اور عطر ہی پیش کر سکتی ہے۔ وہ تو مسرت اور بصیرت کو ہی غذا پہنچا سکتی ہے۔ اس کی دنیا ہی الگ ہے۔ وہ تو ناممکنات میں بھی احتمالات کی تلاش میں لگی رہتی ہے۔

شاعری کی ابتدا، خواہ عملِ محنت کی ہمت افزائی کے لئے لگائی جانے والی آوازوں کی شکل میں ہوئی ہو خواہ اپنے معبودوں کی حمد و ثنا میں انھیں خوش کرنے کے لئے دہرائے جانے والے موزوں یا ناموزوں کلمات کی صورت، خواہ نامکمل خواہشات کی تکمیل کے لئے جادو کے منتروں کے روپ میں، انسان کو اس کی موجودہ حالت اور کیفیت سے اوپر اور الگ اٹھانا شاعری کا پہلا فریضہ رہا ہے۔ وہ ماورا میں ہی مداوا ڈھونڈتی رہی ہے۔ نثر میں لکھے گئے متصوفی ادب —— ناول اور ڈرامے کی حقیقت اور شاعری کی حقیقت میں زبردست فرق ہے۔ شاعرانہ عدل یعنی (Poetic justice) کا تو تصور ازل سے ہی جدا ہے۔ شاعر خانۂ عنکبوت کا معمار ہے۔ وہ تو خود خورِ حیوانِ ناطق ہے۔ ہر چند ہوں کہ بعذرِ حُبِّ جاہ اور جبرِ حالات اسے کبھی شاہوں کے آگے سربسجود ہونے تو کبھی دولت مند تاجروں کے آگے ہاتھ پھیلانے پر مجبور کر دیتے ہیں، شاعر کی اصل قرابت داری فقیروں، درویشوں، مجذوبوں، قلندروں، رشیوں اور سادھوؤں سے ہے۔ شاعری کی تخلیق، اس کی لے اس کا لحن، اس کا جذباتی مزاج، اس کا ٹھوس طریقِ اظہار، اس کی مخصوص لفظیات، اس کی ہم روانی اور اس کی لن ترانی کی شان ہی الگ ہے۔ شاعری کو شعریت کی ضرورت ہے نہ کہ ادبیت کی۔ اس کے اور ادب کے درمیان اگر کوئی شے مشترک ہے تو وسیلۂ زبان۔ مگر کیا مورتی بنانے والے اور برتن بنانے والے کے درمیان مٹی مشترک نہیں ہوتی؟ کیا سنگ تراش اور معمار کے درمیان پتھر مشترک نہیں ہوتا؟ کیا مصور اور رنگ ریز کے درمیان رنگ مشترک نہیں ہوتے؟

---

# سلیم احمد ۔ پر ۔ ساقی فاروقی

(مگر یہ خط نما مضمون دوسرے ہم عصروں کے نام بھی ہے ــــــ)
(ساقی فاروقی)

پیارے سلیم بھائی،

کاش میں آپ کی غزل سے بھی اتنا ہی خوش ہوتا جتنا آپ کی شخصیت اور تنقید سے۔ افسوس ایسا نہیں ہے۔ میری ناچیز رائے میں جو چیز آپ کی شاعری کا دامن پیچھے ہی پیچھے کی کی طرف کھینچتی رہتی ہے وہ آپ کی کلاسکیت ہے۔ (سنا ہے کلاسکیت لفظ رواج پا گیا ہے) مجھے شدید قلق ہے کہ یہ سرطان آپ کو اندر ہی اندر کھاتا چلا جا رہا ہے (دیوں زود نویسی کچھ کم مہلک نہیں)

بہت سے لوگ بلکہ اردو کے وہ تمام لوگ جن سے پچھلے بیس سال میں مجھے گفتگو کا موقع ملا ہے (مختلف شہروں میں) یا جن کی تحریریں میری نظر سے گذریں اور جنھوں نے آپ پر اظہار رائے کیا ہے وہ آپ کی مذہبیت اور ہندی اور اسلامی تاریخ میں آپ کی غوطہ زنی کو آپ کی کلاسکیت کا پیش خیمہ قرار دیتے ہیں۔ میری حقیر رائے میں وہ سب لوگ جھک مارتے ہیں۔ ان میں سے بیشتر کی نہ اسطوری (یا اسطاری) اردو ادب پر نظر ہے نہ اس اسلام سے جس کی ابتدا اس وقت ہوئی "جب خدا پانیوں پر بہتا پھرتا تھا"۔ چند ایسے بھی ہیں جو اس سے آگاہ ہیں مگر اتنے فرعون قلب کہ ناک کے بانسے سے آگے دیکھنے کی جسارت نہیں کرتے کہ مبادا بشارت ہو گی۔ مذہب اور تاریخ اگر آدمی کو کلاسیکی بنا سکتے تو ایسے مصرعے نہیں لکھے جا سکتے تھے:۔

April is the cruellest month, breeding

Lilacs out of the dead land, mixing
Memory + desire, stirring
Dull roots with spring rain (الخ)

سچی بات تو یہ ہے کہ میں جتنا غیر مذہبی آدمی ہوں یا ہو گیا ہوں اتنا ہی مجھے آپ کا مذہبی آدمی پسند ہے اس کا سبب یہ ہے کہ جس سوچ وچار نے مجھے اس خدا سے دور کیا جو مجھے ماں باپ اور قوم نے سونپا تھا اسی سوچ وچار نے آپ کو اس خدا سے قریب تر کیا ہے یعنی میرے نزدیک جنرل ضیاء الحق کے خدا کے کوئی معنی نہیں مگر سلیم احمد کے خدا کے معنی بنتے ہیں، زندگی میں بھی اور ادب میں بھی۔ آپ کی تنقید میں یہ خدا منکشف ہوا ہے مگر شاعری میں نہیں۔ (اور میں شاعری کو شعری جوہر کے معنوں میں استعمال کر رہا ہوں) وہ جوہر جو "مسجد قرطبہ" میں ہے۔ "مسدس حالی" میں نہیں "شاہنامہ اسلام" میں نہیں۔ حتیٰ کہ "شکوہ جواب شکوہ" میں نہیں کہ یہ چیزیں زیادہ سے زیادہ صحافیانہ ہیں۔ ان میں ان بے پرت، بے تہہ، مولویوں کا انداز ہے جن کا خدا مولود شریف پر طلوع ہو کر شکر پاروں میں غروب ہو جاتا ہے۔ یہ ایک مقصدی خدا ہے اور شکر پاروں کے بٹنے کے بعد اس کی افادیت ختم ہو جاتی ہے۔

اپنی کتاب "بیاض" کو ہی لیجئے۔ پوری کتاب میں صرف تین شعر ایسے ہیں جن سے پتہ چلتا ہے کہ مذہب آپ کا گہرا تجربہ ہے۔ ان شعروں میں گہرائی لاشعور نے دی ہے (آپ شاعری کو شعور کی اولاد سمجھتے رہیئے) یعنی جب تاریخ، کلچر اور تجربہ شعور کے پل سے گذر کر لاشعور میں پہنچ گئے اور پوری شخصیت میں سرایت کر گئے تو یہ شعر ہوئے:-

۱۔ نہ جانے کس کی آمد ہے کہ تارے
دو رویہ مشعلیں لے کر کھڑے ہیں

۲۔ شاید کوئی بندۂ خدا آئے
صحرا میں اذان دے رہا ہوں!

۳۔ اس بیکراں سکوں میں جو رشکِ جنوں بنا
اک اضطراب تھا کہ بہ حدِ کمال تھا

(پہلا شعر دوسرے شعر سے بڑا اور گہرا ہے اور تیسرا شعر مجھے بہت عزیز ہے)
یہ شعر آپ کی تمام کلاسیکی شخصیت کے باوجود تازہ بھی ہیں اور انوکھے بھی کہ ان میں ذاتی تجربوں کی بیکرانی اور دکھ پوشیدہ ہیں۔ اب میں آپ سے اپنے پہلے نظریئے کی تصدیق چاہتا ہوں کہ تاریخی شعور اور مذہبی تجربہ آدمی کو کلاسیکی نہیں بناتے) مجھے ایسا لگتا ہے کہ اردو کا سارا کلاسیکی ادب آپ کے شعور میں زندہ ہے۔ یہی نہیں غالب، میر، آتش یگانہ اور فراق کی آوازوں کے گنٹھے اور بالے آپ کے کان میں پڑے ہوئے ہیں۔ جب تک یہ ساری چیزیں اندر اتر کر (لاشعور میں پہنچ کر) دور نہیں ہو جائیں گے، آپ اپنی آواز کے تعاقب میں دیوانہ پھرتے رہیں گے۔

آپ کا خدا اگر اقبال کا خدا نہیں ہے، آپ کی محبوبہ اگر غالب یا آتش یا یگانہ یا فراق کی محبوبہ نہیں ہے تو آپ کا تجربہ جدا ہونا چاہیئے (جو یقیناً ہو رہا ہے) اور اگر تجربہ جدا ہے تو اس کے الفاظ بھی جدا ہوں گے یعنی لفظوں کی نشست و برخواست اور آہنگ آپ کا اپنا ہونا چاہیئے۔ آپ کے یہاں گاہے گاہے ایسا ہوا ہے۔ ۹۰ فیصدی نہیں ہوا۔ میں چونکہ آپ کی بہت قدر کرتا ہوں اور آپ سے بہت محبت کرتا ہوں اس لئے مجھے اس نوے فیصدی یا اسی فیصدی (یقیناً سے کم) شاعری کے رائیگاں ہونے کا اندر سے دکھ ہے۔

یہ سچ ہے اور دنیا کے تمام شاعروں نے (اور تمام سے میری مراد وہی ہے جو اس لفظ میں ہے یعنی ایک شاعر بھی نہیں بجز سوائے ان شاعروں کے جو اپنی زبان کے پہلے شاعر ہیں یہاں بھی اگر کوئی زبان کسی اور زبان یا زبانوں کے میلان سے پیدا ہوئی تو مادری یا بنیادی زبان کے شاعروں کے سائے میں نئی زبان کے اولین شاعروں نے سفر کیا ہے مثلاً رومن یا اردو۔) اپنے اگلوں کے سائے میں سفر شروع کیا مگر آگے وہ گئے جنھوں نے ان سایوں سے نجات پانے کی کوشش کی جس کی جتنی کامیاب کوشش ہے وہ اتنا ہی الگ اور نیا ہے۔ مجھے آپ کے یہاں اس کوشش کا بہت فقدان نظر آتا ہے۔ آخر ایسا کیوں ہے؟ اس سوال پر آپ کو بہت غور کرنا پڑے گا۔ آپ خود اس سے واقف ہیں اور بیس سال پہلے آپ نے کوشش بھی کی تھی اور جست لگائی بھی تھی مگر وہ بھی رد عمل کی شاعری تھی

آپ کو اس لمحے کو بھی قبول کرنا پڑے گا جو آج ہے ـــــــ جس ردِعمل نے "ویسٹ لینڈ" یا "مسجد قرطبہ" لکھوائی وہ لمحہ موجود کو قبول نے کے بعد نصیب ہوتا ہے اور ردِعمل ایک تخلیقی اور نامیاتی عمل بن جاتا ہے۔ ان نظموں کے شاعر "آج" میں اترے ہوئے ہیں۔ اس کے تماشائی نہیں، پھر آپ کا ردِعمل بھی آپ کا اپنا نہیں ہے یا بیشتر اپنا نہیں ہے مثلاً ع جمع و تفریق میں گو طاق ہے جنتی کی مشین، اصل میں اقبال کے ع تمہاری تہذیب اپنے ہاتھوں سے آپ ہی خودکشی کرے گی، کی گونج ہے، الفاظ میں نہیں انداز میں۔

میرے خیال میں آپ کو اپنا سفر مندرجہ ذیل شعروں کی تازگی، خوبصورتی، آہنگ اور گہرائی کی اوٹ میں جاری رکھنا ہوگا کہ یہی اور اسی قسم کے اشعار اردو شاعری میں آپ کا Contribution ہیں۔

۱۔ سائے کو سائے میں گم ہوتے تو دیکھا ہوگا (پورا شعر)
۲۔ کہاں سے آج میری روح میں چمک اٹھے (پورا شعر)
۳۔ نہ جانے کس کی آمد ہے کہ تارے (پورا شعر)
۴۔ کیسی لالچ کیا قناعت آج میری روح میں (پورا شعر)
۵۔ کیسا اس نفرت کے سناٹے میں گھبراتا ہے دل (پورا شعر)
۶۔ روح کی توہین پر آمادہ رہتا ہے بدن (صرف مصرعہ)
۷۔ یہ چاہا تھا کہ پتھر بن کے جی لوں (پورا شعر)

وغیرہ وغیرہ ـــــ (یہ بہت قیامت شعر ہیں)

اس میں بہت دکھ اٹھانا ہوگا کہ آپ گلے گلے دوسروں کے لہجے اور کلاسیکی آہنگ میں دھسے ہوئے ہیں۔ مگر آپ طاقت ور آدمی ہیں اس سے نکل سکتے ہیں مگر مجھ اپنے دس سال چھوٹے دوست اور ہم عصر شاعر کا مشورہ مان لیجئے، (اگر آپ مجھے اس کی اجازت دیں) ۲، ۳ سال تک غزل بند ـــــ ایک مصرعہ بھی غزل کا نہ لکھئے۔ قطعی نہیں چاہے اس کے بعد سالی غزل بالکل نہ ہو۔ کوئی پرواہ نہیں۔ مگر جب غزل ہو تو ان ٹکڑوں اور لفظوں کے بغیر ہو:- ذوقِ آرائش، آئینہ دار، صاحبِ ایثار، گل و صبا، حلالِ دل، یار طرح دار، درخورِ اظہار، میر اگرفتار، جنونِ گستاخ، سردار، جنابِ دل،

وہ زلف، تری گلی، ماسنگ در، جور وکرم، شادی وغم، عرض تمنا، سرکار محبت، شکووں کے دفتر، قیس وکوہکن، داور حیات، نذر وفا، میاں، اللہ رے، نگاہ ناز، نرگس ناز، انداز تغافل، دل صد چاک، چاک پیراہن یوسف وغیرہ اور اسی قسم کے سیکڑوں الفاظ وتراکیب جن سے آپ کی شاعری اٹی ہوئی ہے۔ سوال یہ ہے کہ جن تراکیب کے بنانے میں (کوئی پہلا اور نیا تجربہ بیان کرنے کے لئے) دوسرے شاعروں نے جان کھپائی اس پر آپ بغیر دکھ اٹھائے، بغیر ان تجربوں سے گذرے، قابض کیسے ہو سکتے ہیں اور اگر آپ دکھ اٹھا رہے ہیں تو تساہل کیوں برت رہے ہیں۔ نئی تراکیب وضع کیجئے۔ اپنی ذات کے آہنگ میں لکھئے جس کی کچھ مثالیں میں نے اوپر درج کر دی ہیں۔

## اب کچھ قطعات کے بارے میں:-

میں قطعات کو مختصر نظموں کا مترادف سمجھتا ہوں۔ یعنی ہر قطعہ ایک ایسی نظم ہے جس کا ایک نادیدہ عنوان ہے۔ اس لئے ان سے میری توقعات وہ ہوں گی جو نظموں سے ہوتی ہیں یعنی ہر مصرعہ ایڑ لگائے اور آنے والے مصرعہ کو اوپر کی طرف دھکا دے یا اگر شاعر اسکی ضرورت محسوس کرے کہ ترسیل اور آہنگ کے رموز واسرار کے لئے انھیں پیچھے کی طرف دھکیلنا ضروری ہے تو یہ بھی صحیح مگر مصرعہ کسی کفنائے ہوئے Statement کی طرح منجمد نہ ہو، حرکت کرے۔ ان معنوں میں جدید قطعات پرانے قطعوں سے جدا ہوں گے۔ ان میں خیال اور احساس ہر آن حرکت میں رہیں۔ (جوش کی تمام نظمیہ شاعری غالب کے قطعے "چکنی ڈلی" کی طرح منجمد ہے یہی اس کا نقص بھی ہے اور سبب مرگ بھی) آپ کے بیشتر قطعے غزل کے ایک مکمل اور اکثر بہت نوک دار اور نئے شعر کو کھینچ تان کر لکھے گئے ہیں اور عموماً پہلے دو مصرعے کمزور اور کم مایہ ہیں۔ اگر آخری دو مصرعے ہی ہوتے تو ان میں سورج کی سی تمازت اور روشنی ہوتی۔ مگر پہلے دو مصرعے ان پر گہن کی طرح بیٹھے ہوئے ہیں اور آخری دو مصرعوں کے بانکپن کو دیمک کی طرح چاٹ رہے ہیں۔ مثلاً کہنا آپ صرف یہ

چاہتے ہیں کہ

جسم وجاں کی اکائی ٹوٹ گئی
میں فقط ہوں دماغ میں زندہ

جسم" سے لے کر "زندہ" تک ہر لفظ ایک دوسرے کو آگے بڑھا جاتا ہے۔ بلکہ زندہ تک آتے آتے دکھ اور تھکن کا احساس ہونے لگتا ہے اور ماتم کی کیفیت نہایت خوبصورتی سے پیدا ہوتی ہے۔ اور ایک احساس کی نہایت مکمل تصویر بن جاتی ہے۔ پہلے دو مصرعے اسی احساس کے دعوے کی توجیہہ پیش کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ پھر "دماغ" کی مجبوری کے باعث "چراغ" اور "ایاغ" کی ضرورت محسوس ہوتی ہے اور چراغ کے لئے "روشنی" کی طرف آپ بھاگتے ہیں اور "ایاغ" کے لئے "نشہ" مانگتے ہیں یعنی ہونا یہ چاہیئے کہ احساس یا خیال لفظوں کو Dictate کریں، ہو یہ رہا ہے کہ الفاظ آپ کے خیالات اور احساسات کو گھسیٹ رہے ہیں اور آپ کفِ افسوس نہیں مل رہے بلکہ بغیر رسّہ کشی کے لفظوں سے ہار مان رہے ہیں۔ اکثر آپ کی شاعری اس رسّہ کشی سے خالی ہے ورنہ یہ کشمکش شاعری میں آتی (On the other hand میں جس سلیم احمد سے واقف ہوا اس کی ساری زندگی ہی کشمکش ہے)۔ سوچنے کی بات یہ ہے کہ وہ کون راز یا خوف ہے جس کے باعث شاعری میں وہ کشمکش نہ آنے پائی جس سے زندگی مزین ہے) کسی پرانے لفظ یا محاورے کے چکر میں شاعر کو اس لئے نہیں پڑنا چاہیے کہ زبان پر چٹخارہ آجائے گا۔ ہر لمحے چوکنا رہنے کی ضرورت ہے اور یہ دیکھتے رہنا چاہیئے کہ کہیں یہ محاورے زبان کے یہ چٹخارے کہیں وہ توڑے تو نہیں جنھیں پہن کر شاعر کے خیالات و احساسات جگالی کرتے رہتے ہیں۔

میں نے اکثر قطعات کے دو مصرعوں کو اور بعض کے ایک ایک مصرعے کو کاٹ دیا ہے اور گا ہے گا ہے تین مصرعے نکال دئیے ہیں۔ اسطرح لفظوں کی کنجوسی بھی کارگر آئی ہے اور خیال یا احساس چمک بھی اٹھے ہیں اور ان میں تازگی اور انوکھا پن بھی آگئے ہیں۔ (جب کتاب چھپے تو پورے صفحے پر بس ایک مصرعہ ہی چھپے۔ کہ وہ مکمل ہے۔ ایک پورا احساس یا خیال)

## بارے نظموں کا کچھ بیاں ہو جائے:۔

سب سے پہلے تو یہ سنئے کہ

You have taken me completely by surprise

مجھے یہ توقع نہیں تھی کہ غزل کا وہ شاعر جس پر میں نے پچھلے ۱۴-۱۵ صفحے سیاہ کئے ہیں۔ نظم میں اتنا الگ، خوبصورت، گہرا، دکھی اور تازہ ہوگا۔ میں نے ادھر اُدھر آپ کی اکا دکی نظمیں دیکھی تھیں مگر کوئی رائے قائم نہ کر پایا تھا۔ اپنی جہالت پر شرمندہ ہوں معاف کر دیجئے۔ ان موہنی نظموں میں مذہب اور محبت دونوں تجربے اور ان کا اظہار اس انداز سے ہوا ہے جو سلیم احمد ایسے شاعر کی شایانِ شان ہے۔

چونکہ نظم پر آپ کی ۳۰ سالہ ادبی زندگی کا بہت کم عرصہ صرف ہوا ہے (میرے خیال میں مشکل سے ۳، ۴ سال) اس لئے ان کی Execution میں کہیں کہیں آپ sure نہیں تھے۔ مگر یہ ضمنی اور بہت چھوٹی بات ہے۔ میرے لئے سرشاری کی بات یہ ہے کہ آپ بالکل صحیح راستوں پر ہیں اور بہت خوبصورت باتیں آپ نے لکھی ہیں۔ مجھے شبہ ہے کہ تنگنائے غزل آپ کے نئے اور گنجلک تجربات کیلئے کافی نہیں رہی۔ شاید وقت آگیا ہے کہ آپ اپنا حساب (assesment) پھر کریں۔ اگلی کتاب "نیند کی نوٹ بک" کے نام سے چھپے۔ یا تو صرف ان نظموں کا مجموعہ ہو یا یہ نظمیں پہلے ہوں اور غزلیں اور قطعے بعد میں۔

---

میں نے کچھ نظمیں کاٹ دی ہیں۔ کئی نظموں کے مصرعے نکال دئے ہیں بعض مصرعوں میں ایک آدھ لفظ گھٹا بڑھا دیا ہے۔ کچھ عنوانات بدل دئے ہیں۔ یہ سب کرتے ہوئے میری کوشش یہ رہی کہ:۔

(۱) بے جا الفاظ استعمال نہ ہوں۔

(۲) نظم Compact ہو جائے۔

(۳) آگے کی طرف سرعت سے بڑھے۔

(۴) پوری نظم کا ایک اپنا آہنگ ہو جو تجربے کے تابع ہو۔ کہیں جھنجھلاہٹ

کہیں سرگوشی، کہیں اداسی، کہیں لکنت کا انداز آجائے۔
(۵) رومانی فضا اگر ایک آدھ لفظ کی مرہونِ منت ہو تو اسے نکال دیا جائے۔
(۶) شاعر کو لفظ نہیں لفظوں کو شاعر برتے۔
(۷) بات To the point ہو۔
(۸) ایک نظم اپنی پوری complexity کے ساتھ آئے مگر ایک ہی نظم میں دو Complex مسائل نہ ہوں۔ نیا complex نئی نظم مانگتا ہے ورنہ ترسیل میں دقت پیدا ہوتی ہے اور تصویر دھندلا جاتی ہے۔
(۹) پیرانا پن نکال دیجئے۔ (یعنی لفظ "ہائے" اور "ظالم" وغیرہ)
(۱۰) نظم پہلے مصرعے سے نہیں، آہستہ آہستہ کھلے۔ راز کی طرح۔
(۱۱) سہل ہو جائے (دبیز لفظوں کی جگہ سیدھے الفاظ جو روزمرہ ہیں) مثلاً "عہدِ طفلی کی سیاہ بہاریں" میں نے" اور بچپن کے دن" میں بدل دی ہیں۔
(۱۲) کشمکش کا انداز قائم رہے۔

---

مگر اِن باتوں کو فی الحال بھول جائیے کہ میں آپ کی کئی نظموں سے بہت خوش اور بہت مطمئن ہوں۔

خدا کرے آپ خوش ہوں۔ —— آپ کا

ساقی

---

عمیق حنفی

## ہائے شدّت کی کمی

میں جہاں پیدا ہوا
پرورش پایا بڑھا
اور جس جا آج ہوں
ان سبھی جگہوں کا موسم
معتدل فیاض مخلص مہرباں
جو تپانے یا جمانے کے عمل سے نابلد
خاک کے ذرّوں کو بھوبھل بنتے میں نے
آج تک دیکھا نہیں
اور دریاؤں کو راہِ برف میں تبدیل ہوتے بھی نہ دیکھا
تجربے مٹّی کے لوندے گول چکنے اور سپاٹ
نوک ہے ان میں نہ دھار
اور نہ چبھنے کی سکت
ایک عادت اک روایت اک رواج
کیا مرے باہر کا موسم اور کیا میرا مزاج ●●

عمیق حنفی

# پُل

بڑی مدتوں میں مرے صحن کی میٹھی نیم ایک دم گونج اٹھی
ہری پتیوں میں کہیں کوئی باجا بجا
کوئی سُر پگھل کر ہواؤں میں بہنے لگا
بڑی مدتوں میں درخت آج پھر مجھ سے کچھ کہنے سننے لگا
کوئی سُر پگھل کر ہواؤں میں بہنے لگا
بس تبدیل ہونے لگا
لگا ریل کی سیٹی سُن کر کوئی بوڑھی چیختی ہو
لگا ہارن سن کر کہ کتوں کا دل بھونکتا ہو
لگا کارخانوں کے بھونپو گدھوں کی طرح رینگتے ہوں
لگا جیسے پریشر ککر میں غذاؤں کا دم گھٹ رہا ہو
لگا جیسے چھت پر چڑھا تیز پنکھا بہت دیر سے بڑبڑاتا چلا جا رہا ہو
اگر کوئی سُر میں ہے تو بس وہی اجنبی تنہا بلبل
کہ جس نے ذرا دیر کو نیم کی ڈالیوں کو چمن زار خیام نیشاپوری
کا بنا کر
مجھے اپنی پتھر جگی آتما سے ملاقات کا پھر سے موقع دیا ہے ••

عمیق حنفی

## لاپرواہی

پلکوں پر سپنوں کی کرچی بچی رہ گئی
بس اتنی سی لاپرواہی کیا ہوئی تھی
اندراسن تک ڈول اٹھا
فرمانوں کے ڈھیر لگ گئے
پھانسی سولی جنم قید کے چرچے گھر گھر ہونے لگے
تختے سے تختے تک کا نقشہ پھر سے دیکھا جانے لگا۔ ●●

وحید اختر

# کلُّ یومٍ عاشورہ و کلُّ ارضٍ کربلا

(فلسطینی مجاہدین کے نام)

کھڑی ہے پچھلے پہر ابر کی ردا میں رات
مرے دریچوں پہ دیتی ہے دستکیں برسات
ہوائیں آئی ہیں بھیگے بدن سے کمرے میں
لجاتی، شور مچاتی، بلا سبب ہنستی
جبیں سے گرتی ہوئی بوندیوں سے نم ہر پلک
لباس تر ہیں گریباں سے لے کے پاؤں تلک
کوئی جھٹکتی ہے زلفوں سے قطرہ قطرہ مہک
کوئی نچوڑتی ہے آنچل اور کوئی دامن
سکھاتی ہے کوئی پنکھے کے نیچے پیراہن
خمارِ خواب سے کم کم کھلی ہوئی آنکھیں
ہوا کی پریوں کے ہاتھوں کے لمس کا نشہ
تمام دن رہا وہ حبس، شام تھی بوجھل
کھڑے ہوئے تھے سرِ بام سوچتے بادل
نہ جانے شوخ ہواؤں نے کس طرح چھیڑا
ہر ایک ابر نے اُلٹی بھری ہوئی چھاگل
لپٹتی پھرتی ہیں الھڑ کنواریوں کی طرح
ہوائیں کھڑکیوں، دروازوں اور پردوں سے
فضا کو دیکھتی ہیں نیند کے جھروکوں سے

•

ہم اپنے شہر کے محفوظ چپ مکانوں میں
کبھی ہیں حبس و تمازت کے بازوؤں میں نڈھال
کبھی ہیں شوخیِ ابر و ہوا سے مست و نہال

یہ ابر و باد کا کھیل اور یہ نیم باز آنکھیں
تصورات کی پریوں کی سحر ساز آنکھیں
نگہ تمازت و حبس و ہوا سے کرتی ہیں
تلوّنِ نگہِ آب و گِل سے ڈرتی ہیں

•

ہمارے شہر سے دور اک دیارِ بے خوابی
تمام شوخیِ ابر و ہوا سے بے پرواہ
تلوّنِ نگہِ آب و گِل سے خوار و تباہ
سکون ڈھونڈتا پھرتا ہے گھر کے گوشوں میں
تلاش کرتا ہے نیندیں کشادہ آنکھوں میں
لہولہان ہیں نیندیں، بدن دریدہ ہیں خواب
تعاقبِ تن و جاں میں ہے مرگِ خانہ خراب
فلک سے گرتی ہے موت آ کے ہسپتالوں میں
مزائل آگ لگا دیتے ہیں خیالوں میں
فضا کے سینے میں پیوست برچھیوں کے پھل
زمیں کے سینے کا ہر چاک مشہد و مقتل
تفنگ و توپ کے غول اور ٹینکوں کے دَل
دریدہ جسموں کی دیواریں، استخواں کے محل
لہو کی ندیاں، زخموں کے باغ، مرگ کے پھل
شکستِ خواب کی فصلیں، مہاجرت کے ہل

تباہیوں کی حکومت، ستم کا دخل و عمل
مکان قبریں، آبادیاں ہیں قبرستاں
ہیں سڑکیں بے کفن و گور لاشوں کے جنگل
ضعیف خاک بسر، نوجواں سینہ فگار
زناں برہنہ سر و بیوہ و پسر مُردہ
ہے شیر خواروں سے شیر و شکم فرشتۂ مرگ
مدارس و طلبا لقمۂ دہانِ اجل

•

ستم گزیدۂ ماضی ہیں حال کے قاتل
جفا رسیدوں کی نسلیں بنیں جفا پرور
ہیں خانہ زادِ ستم خود ستمگروں کے امیں
اُگی ہے خاکِ مقاتل سے قاتلوں کی فصل
کہ قتل قتل کو دیتا ہے جنم، ظلم کو ظلم
اٹھے ہیں گیس کے کمروں سے موت کے ڈھانچے
بھرے ہیں خول میں آنکھوں کے سرد انگارے
قفس سے پسلیوں کے جھانکتی ہے اندھی خلا
ہے پھیپھڑوں کی جگہ سم چشیدہ موجِ ہوا

•

طلسمِ ساحرِ مغرب کا یہ کرشمہ ہے
جو نفرتیں ہوئیں ایذا کدوں میں پل کے جواں
گل اُن کے بک گئے، اور خار دار شاخوں کی
قلم لگائی گئی ریگ زارِ مشرق میں
بسے بسائے ہوئے گھر اجاڑ کر جڑ سے
تمام مشرقِ وسطیٰ میں یوں بکھیرے گئے
انھیں کوئی بھی زمیں آج تک نہ راس آئی
اُگے زمینِ وطن پر غلامیوں کے درخت
مسافرت میں ہیں افلاک کج، زمینیں سخت

•

جو مہرباں ہو وہ بربادیوں کو دعوت دے
جو میزباں ہو وہ خود اپنے گھر میں آگ لگائے
مہاجرین کو حاصل ہے گھر نہ بیتِ اماں
ہیں خیریت سے عرب کے شیوخ اور شاہاں
بفضلِ زر ہیں مہیا سکوں کے سب سامان
حرم سراؤں میں ہیں عرب و شرق کی پریاں
ہیں ریگ زاروں کے ایواں سے دور تابستاں
شرابِ عیش کی نہروں سے تر ہیں نخلستاں
عوام کے لئے نافذ حدودِ شرعِ متیں
خواص کے لئے مغرب کے تازہ کار آئیں
طلائے اسود و ڈالر شیوخ و شاہ کا دیں
انہی کا حکم ہے نافذ بجائے شرعِ متیں

•

زمیں کی دولتیں، خلدِ نعیم اور نعمات
قصور و حور، نے و نغمہ اور قند و نبات
ملیں یہیں تو کرے کون کل کی فکرِ نجات
ہیں دشمنِ غیرت و جرأت تعیشات کے ہاتھ
جہاد جستجوئے حوریانِ عرب کا نام
ہے سامراج کی مرضی خودی کا استحکام
بناتِ شرق ہوں بازارِ عیش میں نیلام
جوان آتے رہیں مقتلِ معاش میں کام
غریقِ خواب رہیں عیش کے شبستاں میں
امیرِ قوم و نگہبانِ غیرتِ اسلام

بدستِ غرب رہیں رہن قائدانِ کرام
ہے کھلی ہی کس کو جو جیتے ہو نیت کے لشکر سے
ہوں پائمالی زمینیں ز مصر تا لبنان
تمام ملکِ خدا ہے مہاجروں کا ملک
ہر ایک رُت میں اُگیں گے زمیں پہ قبرستاں
کوئی عطش کا ہے ساقی نہ بھوک کا پُرساں
مہاجروں کے لیے زندگی ہے ریگستاں
مجاہدوں کے لئے ہر زمیں ہے گورستاں
کہاں ملے گی فلسطینیوں کو جائے اماں

•

کہو یہ اُن سے سفر ہے وطن بھی، منزل بھی
یہی سفینہ بھی ہے، موج بھی ہے ساحل بھی
کہو کہ عیش تمھارا ہے غسلِ خاک و خوں
تمھارا درد ہے سرمایہ اور زر ہے جنوں
تمھاری در بہ دری، بے گھری شبستاں ہے
تمھارا قتل ہی جینے کا صرف عنواں ہے
تمھارے سامنے رقصاں قضا، غزل خواں بم
تمھاری راہوں کے ہیں سنگ میل قتلستاں
تمھارے در پہ ہے استادہ خون کی برسات

شہادت آئی ہے گلگوں قبا میں بن کے دُلہن
تمھارے حجلے میں رقصاں ہیں موت کی پریاں
لجاتی، شور مچاتی، بلا سبب ہنستی
پہن کے پیرہنِ زخم آئی ہے برسات
تمھارے سینوں میں ہے نغمہ خوانِ عروسِ حیات
قدم بڑھاؤ، سلاسل اگرچہ بھاری ہیں
حیات و مرگ کی سب شوخیاں تمھاری ہیں

•

تمھارے واسطے ہر یوم، یومِ عاشورہ
تمھارے واسطے ہر اک زمیں ہے کرب و بلا
اسی تسلسلِ عاشور و کربلا میں کہیں
جلو میں جس کے ہوں سورج، وہ رات بھی ہوگی
اسی سفر کے غبارِ رواں کے پردے میں
رکاب تھامے ہوئے کائنات بھی ہوگی
لہو کی اٹھتی ہوئی لہروں کے سمندر میں
طلوع کشتیِ صبحِ نجات بھی ہوگی

••

محمد علوی

## قبر میں

میرے جسم پر رینگتی
چونٹیوں کے علاوہ
یہاں کوئی ہے
کوئی بھی تو نہیں ہے!
مگر ایک آواز آتی ہے
مجھ سے کوئی پوچھتا ہے
"بتا تیرا رب کون ہے
کون ہے
کون ہے!"
اور میں سوچتا ہوں
اگر میرا رب کوئی ہے تو
اُسے میرے مرنے کا غم
کیوں نہیں ہے!!

••

## محمد علوی

### "ایک شام باغ میں"

ننھے پودوں کے ہاتھوں میں رنگ برنگے جام
چھتناری پیڑوں پہ گرتی چڑیوں کا کہرام
باغ، باغ میں حوض، حوض میں فوارے کا پیڑ
پتھر کی کرسی پر بیٹھی، جلتی بجھتی شام
••

### "اک تصویر تجریدی"

اک کونے میں کان بڑا سا
اک کونے میں لمبی ناک
اوپر کالے موٹے ہونٹ اور
نیچے انگارا سی آنکھ
بند مکاں کے بھوت رات کو
ٹوٹی کھڑکی سے مت جھانک ••

## شہریار

### غزل

موم کے جسموں والی اس مخلوق کو رسوا مت کرنا
مشعلِ جاں کو روشن کرنا لیکن اتنا مت کرنا

حق گوئی اور وہ بھی اتنی جینا دوبھر ہو جائے
جیسا کچھ ہم کرتے رہے ہیں تم سب ویسا مت کرنا

پچھلے سفر میں جو کچھ بیتا، بیت گیا یارو لیکن
اگلا سفر تم جب بھی کرنا دیکھو تنہا مت کرنا

بھوک سے رشتہ ٹوٹ گیا تو ہم بے حس ہو جائیں گے
اب کے جب بھی قحط پڑے تو فصلیں پیدا مت کرنا

اے یادو جینے دو ہم کو بس اتنا احسان کرو
دھوپ کے دشت میں جب ہم نکلیں ہم پر سایا مت کرنا

## شہریار

عشق کہیئے کہ ہوس اس کی بدولت کچھ ہے
راکھ کے ڈھیر میں چنگاری کی صورت کچھ ہے

عمر بھر میں کبھی سیراب نہیں ہو سکتا
چشمِ جاناں میں ہے کچھ میری ضرورت کچھ ہے

میری تنہائی سے جلتی ہے مری دشمن ہے
پوچھے دنیا سے کوئی مجھ سے عداوت کچھ ہے

تیز آندھی میں اندھیروں کے ستم سہتے رہے
رات کو پھر بھی چراغوں سے شکایت کچھ ہے

میری بربادی میں کچھ ہاتھ نہیں ہے تیرا
مجھ کو بھی کہنے کی اے دوست اجازت کچھ ہے

زندگی سے ابھی رشتہ نہیں ٹوٹا میرا
کل کا احوال تھا کچھ آج کی حالت کچھ ہے

آج کی رات میں گھوموں گا کھلی سڑکوں پر
آج کی رات مجھے خوابوں سے فرصت کچھ ہے

## شہریار

کہاں تک وقت کے دریا کو ہم ٹھہرا ہوا دیکھیں
یہ حسرت ہے کہ ان آنکھوں سے کچھ ہوتا ہوا دیکھیں

بہت مدت ہوئی یہ آرزو کرتے ہوئے ہم کو
کبھی منظر کہیں ہم کوئی ان دیکھا ہوا دیکھیں

سکوتِ شام سے پہلے کی منزل سخت ہوتی ہے
کہو لوگوں سے سورج کو نہ یوں ڈھلتا ہوا دیکھیں

ہوائیں بادباں کھولیں لہو آثار بارش ہو
زمینِ سخت تجھ کو پھولتا پھلتا ہوا دیکھیں

دھوئیں کے بادلوں میں چھپ گئے اُجلے مکاں سارے
یہ چاہا تھا کہ نقشہ شہر کا بدلا ہوا دیکھیں

ہماری بے حسی پہ رونے والا بھی نہیں کوئی
چلو جلدی چلو پھر شہر کو جلتا ہوا دیکھیں

## شہریار

چھوٹ کر تجھ سے مرا حال بتا کیا ہوتا
جیسا سمجھا تھا اگر تو کہیں ویسا ہوتا

یہ تو اچھا ہوا تائب ہوا میں وحشت سے
ورنہ اب شہر جہاں ہے وہاں صحرا ہوتا

ٹوٹ کر ملنا کبھی ہفتوں نہ دکھلانا شکل
چند دن اور یہ سب رہتا تو اچھا ہوتا

سچ یہی ہے کہ اگر چوٹ نہ کھاتا یہ دل
خوش تو کیا ہوتا پہ غمگین نہ اتنا ہوتا

زندہ رہنے کے سوا کام نہیں کچھ میرا
فرق کیا پڑتا جو یہ میں نے نہ جانا ہوتا

## ساقی فاروقی

حجابِ اشک اٹھا، صبح نے صدا دی ہے
متاعِ شام عبث رات میں گنوا دی ہے

مرے لہو میں جدائی کی لہر اٹھی تھی
وہ منتقم ہوں کہ یہ بات اُسے بتا دی ہے

بُجھا بُجھا دیا اس کی سیاہ چشمی نے
دیئے نے جرم کیا رات نے سزا دی ہے

تمام عمر کٹی نیند کے تعاقب میں
کہ اس نے خواب کی میعاد ہی گھٹا دی ہے

اب اس کی یاد سے دشمن کی طرح ملتا ہوں
وہی طلب ہے مگر شعلگی بڑھا دی ہے

## ساقی فاروقی

مگر خدا کی نمت کا حباب جیسی ہے
یہ خواب گاہ کسی قصرِ آب جیسی ہے

وہ رقصِ خوں ہے کہ آنکھوں میں پھول کھلتے ہیں
ترے خیال میں رحمت شراب جیسی ہے

محال ہے کہ تجھے چھوڑ کے ملال نہ ہو
مگر ضمیر کی آواز خواب جیسی ہے

ہوا کے ظلم سے جس کی مہک نڈھال ہوئی
مرے بدن میں تھکن اس گلاب جیسی ہے

وہی تلاش ہے دنیا طلسم خانہ وہی
برہنگی کی سیاست حجاب جیسی ہے

## نشتر خانقاہی

مسافر خانۂ امکاں میں بستر چھوڑ جاتے تھے
وہ ہم تھے، جو چراغوں کو منور چھوڑ جاتے تھے

سبھی کو اگلے فرسنگوں کی پیمائش مقدر تھی
مسافر، طے شدہ میلوں کے پتھر چھوڑ جاتے تھے

گرجتے گونجتے آتے تھے جو سنسان صحرا میں
وہی بادل عجب ویران منظر چھوڑ جاتے تھے

نہ تھیں معلوم بھوکی نسل کی مجبوریاں اُن کو،
پھٹی چادر وہ تلواروں کے اوپر چھوڑ جاتے تھے

نہیں کچھ اعتبار اب قفل و درباں کا، کبھی ہم بھی
پڑوسی کے بھروسے پر کھلا گھر چھوڑ جاتے تھے

لہو پر اپنے ہی موقوف تھی دھرتی کی زرخیزی
سبھی دہقاں یہاں کھیتوں کو بنجر چھوڑ جاتے تھے

کبھی آندھی کا خدشہ تھا کبھی طوفاں کا اندیشہ
وہ ریگستان لے جاتے تو ساگر چھوڑ جاتے تھے

=:0:=

## نشتر خانقاہی

رُخ پہ بھولی ہوئی پہچان کا ڈر تو آیا
کم سے کم بھیڑ میں اک شخص نظر تو آیا

نہ سہی شہرِ اماں، ذہن کا کوفہ ہی سہی
گھور جنگل کی مسافت میں نگر تو آیا

کٹ گیا مجھ سے مری ذات کا رشتہ لیکن
مجھ کو اس شہر میں جینے کا ہُنر تو آیا

میرے سینے کی طرف خود مرے ناخن لپکے
آخر اس زخم کی ٹہنی پہ ثمر تو آیا

کچھ تو سوئے ہوئے احساس کے بازو بھر کے
اب کے پانی کا بھنور تا بہ کمر تو آیا

بند کمرے کی اُمس کچھ تو شناسا نکلی
صبح کے ساتھ کا بھٹکا ہوا گھر تو آیا

تن کی مٹی میں اُگا زہر کا پودا چپ چاپ
مجھ میں بدلی ہوئی دنیا کا اثر تو آیا

حمید الماس

## ہوا کی پشت پر

ہوا کی پشت پہ کتنے نقوش کندہ ہیں
کہیں نفس کی لکیریں
کہیں بساطِ ہنر
حیات و موت کے پرتو
الم کی پرچھائیں
لہو کے رنگ میں ڈوبا ہوا فلک کا دھواں
کبھی زمین کا دامن غبار آلودہ
کبھی گرجتا ہوا سیلِ بےکراں لرزاں
مثالِ حرفِ تمنا یہ نقش مٹ نہ سکے
ہوا کی پشت پہ کب سے نقوش کندہ ہیں۔

••

## تشنۂ ازلی

سب میں شامل ہے
لبِ ساحل پہ اُجلے سنگریزوں کا وجود
جگمگاتی سی جبینوں سے
یہ اندازہ بھی کر سکتے ہیں
وہ مطمئن سے ہیں مگر
تشنگی کا کرب
ہونٹوں سے بیاں ہوتا نہیں
آتی جاتی موج دریا
یہ سمجھتی ہے ہمیشہ
سنگریزے بھی ہیں اُس سے فیض یاب
جب بھی چھوٹی سنگریزوں سے ردائے احتیاط
اُن کی صف پر
دھوپ کا حملہ ہوا
تشنگی کا ماجرا رسوا ہوا۔

••

## افتخار عارف

حبسِ شب ہو تو اُجالے بھی ترے شہر سے آئیں
خواب دیکھوں تو حوالے بھی ترے شہر سے آئیں

ترے ہی شہر میں سر تن سے جُدا ہو جائے
خوں بہا مانگنے والے بھی ترے شہر سے آئیں

بات تو جب ہے کہ اے گریۂ کُن حرمتِ حرف
مدحِ قاتل میں مقالے بھی ترے شہر سے آئیں

محضرِ جاں طلبی پر بھی ترے نام کی مہر
جان سے جاؤں تو نالے بھی ترے شہر سے آئیں

وقت اگر بیعتِ ہر سنگ پہ اظہار کرے
آئینہ مانگنے والے بھی ترے شہر سے آئیں

## افتخار عارف

اب بھی توہینِ اطاعت نہیں ہوگی ہم سے
دل نہیں ہوگا تو بیعت نہیں ہو گی ہم سے

روز اک تازہ قصیدہ نئی تشبیب کے ساتھ
رزق برحق ہے یہ خدمت نہیں ہوگی ہم سے

اُجرتِ عشق وفا ہے تو ہم ایسے مزدور
کچھ بھی کرلیں گے یہ محنت نہیں ہوگی ہم سے

دل کے معبود جبینوں کے خداؤں سے الگ
ایسے عالم میں عبادت نہیں ہو گی ہم سے

ہر نئی نسل کو اک تازہ مدینے کی تلاش
صاحبو! اب کوئی ہجرت نہیں ہوگی ہم سے

سخن آرائی کی صورت تو نکل سکتی ہے
پر یہ چکّی کی مشقت نہیں ہوگی ہم سے

ایسی سچائی کہ بچوں سے کھلونے چھن جائیں
ایسی سچائی کی ہمت نہیں ہو گی ہم سے

## کاوش بدری

لاکھ دنیا کچھ کہے تو اپنی بالک ہٹ نہ چھوڑ
ہاتھ آیا ہے بڑی مشکل سے اک گھونگھٹ نہ چھوڑ

نام جپتا جا کسی کا، کان میں دے انگلیاں
تن بدن میں آگ لگ جائے مگر یہ رٹ نہ چھوڑ

من کو منکوں میں پرو لے، سانس کو ڈوری بنا
گونج اٹھے انتر تیرا، باہر کوئی آہٹ نہ چھوڑ

ننھے بچوں کی طرح ہر چیز کے من کو ٹٹول
کام لے معصومیت سے اپنی گھبراہٹ نہ چھوڑ

کیا بُرا ہے دشمنی ہو جائے اپنے آپ سے
آخری دم تک انا سے جنگ کر جھٹ پٹ نہ چھوڑ

پیاس کا احساس باقی ہو، بہے پانی کہیں
اوک سے کوئی پلاتا ہے تو پھر پنگھٹ نہ چھوڑ

سر چھپا کر اس کے آنچل میں تو جتنا چاہے رو
ناریوں میں سب سے بڑھ کر ہے وہی نٹ کھٹ نہ چھوڑ

شہر سے بڑھ کر یہی حصہ بہت آباد ہے
دھیرے دھیرے سب یہیں آ جائینگے مرگھٹ نہ چھوڑ

بھیک فکر و فن کی ملتی ہے اسی درگاہ سے
کاوش ہم ہرگز نظام الدین کی چوکھٹ نہ چھوڑ

●●


(نذر وحید اختر)

صرف لفظ جیب عقدہ کشا، لحنِ کُن بھی صدائے بے معنی
آخرش راز ہم پہ فاش ہوا، ورنہ کیا تھا خدائے بے معنی

عرش ہی جب محیط عالم ہو، کیسا گلشن کہاں کے دشت و جبل
فکر حلقہ بگوشِ صد عالم، قید ہستی سزائے بے معنی

فہم و ادراک کی فضاؤں میں ماورائے سخن بھی اک بات
عقل گرد و غبارِ جادۂ دل، جسم بھی اک عصائے بے معنی

خرِ عیسیٰ ہو، براق نبیؐ بس علاماتِ طبع فکر رسا
انکشافِ حیات ہی سب کچھ اور سب ارتقائے بے معنی

قوسِ ابرو ہلالِ ملکِ عرب، ناخنِ دلب نقوش بنت عنب
پیکرِ حسن ہی عبادت گاہ، دیر و کعبہ بنائے بے معنی

کون یہ آ گیا الف ننگا سب کی نظریں جھکی جھکی سی ہیں
یہ تو کاوش ہیں! جن کو ہم سب نے دی تھی اکثر سزائے بے معنی

●●

## کرشن کمار طور

اک گماں آغازِ نم دیدہ ہنسی بھی لکھ کے دیکھ
صفحۂ دل پر تعلق خاطری بھی لکھ کے دیکھ

آسماں بھر لمحۂ روشن کو کر دے شب صدف
ایک عکس منتشر کو زندگی بھی لکھ کے دیکھ

اپنے ہونٹوں سے آثار اب کوئی گم گشتہ صدا
سینۂ اظہار پر خوش منظری بھی لکھ کے دیکھ

دشمنوں کو دے کسی قدرِ شگفتہ کا نشاں
اک طلسم خانۂ صد باطنی بھی لکھ کے دیکھ

ذہن کے شفاف آئینے پہ طور اب ایک دن
ہو اگر ممکن غمِ بے چہرگی بھی لکھ کے دیکھ

••

تماشا آنکھ ہو لی اور سراب ہم پہ کھلا
دلوں کے درد کا دشتِ گلاب ہم پہ کھلا

ہوا کا لمس عبارت ہماری سانس سے ہے
حدودِ جاں میں درِ آفتاب ہم پہ کھلا

عجیب طرزِ جہاں ہے یہاں کہ آخرِ کار
جو چہرہ بند تھا وہ عہدِ باب ہم پہ کھلا

نفی تھا خود کی کہ اثبات آئینہ رکھتا
سوال اس سے کیا تھا جواب ہم پہ کھلا

یہی گماں تھا کہ وہ مہرباں ہے ہم پر طور
جدا جو اس سے ہوئے تو عتاب ہم پہ کھلا

••

## لطف الرحمٰن

دشت در دشت سرابوں کا سفر مت لکھنا
میرے ذرّوں کو یہ دکھ بارِ دگر مت لکھنا

کٹ بھی جائے تو رہے وضع شرافت کا امیں
ورنہ کاندھے پہ مرے کاسۂ سر مت لکھنا

اس سے ملنے کا بھی اک موڑ کہیں رکھ دینا
میری آنکھوں کو فقط راہ گذر مت لکھنا

وہ بہت ٹوٹ کے روئے گی، بچھڑ کر مجھ سے
اس کی قسمت کے قبالے میں یہ ڈر مت لکھنا

اپنی تنہائی میں جل جائے گا، سائے کا وجود
کچھ بھی لکھنا، مجھے صحرا کا شجر مت لکھنا

دربدر رکھنا مری خاک کو خوش بو کی طرح
بے گھری حاصلِ ہستی ہے تو گھر مت لکھنا

خواب زاروں سے ہے آنکھوں کا اُجالا روشن
ان چراغوں کے مقدر میں سحر مت لکھنا

فیصلہ چھوڑنا جرأت پہ دلوں کی اب کے
مجھ کو زخموں کی قبا اس کو سپر مت لکھنا

شہر والوں کو اگر سنگ نہ لکھنا یارب
تو یہ کرنا مری شاخوں کو ثمر مت لکھنا

## لطف الرحمٰن

روشنی بن کے نگاہوں کے پیالوں میں رہے
جانے والے مرے اشکوں کے اجالوں میں رہے

شب کی آہوں میں رہے، صبح کے نالوں میں رہے
سب سے آگے جو مرے بھولنے والوں میں رہے

اب وہ لمحے بھی ہوئے وقت کے گرداب میں گم
خواب بن کر جو مرے ساتھ خیالوں میں رہے

خود سے برسوں کی مسافت پہ مجھے چھوڑ گئے
کچھ عجب لوگ مرے چاہنے والوں میں رہے

یہ تعلق ہے کہ ہے ترک تعلق کا نشہ
وہ رہے چاند تو ہم چاند کے ہالوں میں رہے

دفتر زیست میں ایسے بھی کئی نام ملے
جو فسانہ نہ بنے صرف حوالوں میں رہے

حرف کو ہم نے حکایت کا ہنر بخشا ہے
ہم پیمبر تو نہ تھے، پھر بھی مثالوں میں رہے

پھر کوئی عہد ستم گھات میں ہے ہم عصرو
سونے والے سے کہو، جاگنے والوں میں رہے

اک عجب وضع کی تصویر ہے لطف الرحمٰن
گاہ شعلوں میں رہے، گاہ شوالوں میں رہے

## عرفان صدیقی

کاوہ، تونے سنا؟
ماؤں کی دودھیا لوریاں
دھول میں اٹ گئیں
اور گہواروں کی ریشمی ڈوریاں
کٹ گئیں
چاند رتھ جل گیا
نیند کی اجلی پریوں کے پر
ٹوٹ کر
گر گئے
اور ننھے بدن
مٹھیوں میں دبائے ہوئے اپنی مٹی کی چڑیاں
دماوند کی کالی چٹان پر
ریزہ ریزہ ہوئے
کاوہ، تونے سُنا؟
اصفہاں
اپنی تقدیر پر
نوحہ گر
ہر طرف سر بریدہ بدن

سارے لاشوں کو گھوڑوں کی ٹاپوں سے
پامال کرتا ہوا
لشکرِ اہرمن
قصر میں مرگِ انبوہ کا جشن
شانوں پہ پھنکارتے سانپ
صرف ایک شب کے لئے
پھر شکم سیر و آسودہ و مطمئن
کاوہ، تونے سُنا؟
رات کے لشکری
آنکھ کی پتلیاں تک اڑا لے گئے
جو نویدِ طلوعِ سحر تھے
وہ سر
لوگ نوکِ سناں پر سجا لے گئے ●●

## عرفان صدیقی

مرے آنگن چڑیاں چار
کہ جن کے سبز سنہرے پروں میں چمکے
بابُل کی توقیر
میں وہ زندہ تقدیر
کہ جس کے نام
سچّے آقا کا سلام
میرے پیچھے
زندہ چڑیوں کی دشمن
کالی صدیاں
مرے آگے نور کی ندیاں
مرے آنگن چڑیاں چار
کہ جن سے دل کا پتھر موم
مری آنکھوں میں مہتاب
مرے شانوں کے شجر شاداب
مری دیواروں پر برکت والی روشنیوں کا نزول
مرے ہاتھوں اُجلے پھول
مرے پورب، پچھم، اُتّر، دکھن
صبحوں کی چہکار
سہانے گاؤں کریں آثار
مرے آنگن چڑیاں چار

••

کشتی تو اپنی خود ہی جلا دی، بستی ہماری دریا کنارے
دریا سے پوچھو، یہ رات ہم نے کیسے گزاری دریا کنارے

برفیلی رُت نے جب بھی تمہاری مٹّی سے دانہ پانی چرایا
دیکھو پرندو، رب نے تمہاری روزی اتاری دریا کنارے

تم بھی مسافر کتنے دلاور، ہم بھی مسافر کیسے شناور
آندھی کے پیچھے جنگل سے ناتا، دریا سے یاری دریا کنارے

ریتی کے پیلے دامن پہ ہم بھی رنگ حنا سے بکھرے پڑے ہیں
موجِ بہاراں، آئے گی کب تک تیری سواری دریا کنارے

تمثیل جانو یا استعارہ، اتنا سا لوگو، قصہ ہمارا
آنکھوں میں اپنی پھولوں کے چہرے، پیروں کی کیاری دریا کنارے

••

## محمد لیسین

(۱)

وہ بے چہرہ انسانوں کے ساتھ رہا تھا
اُس نے برسوں
زہریلی گیسوں کا کاروبار کیا تھا
اپنی ماں کی
شہوانی عادت کے بدلے
اس کو خاکی جسم مِلا تھا
علم و ہُنر
آوازیں ہکتے
اُس کے لئے
سب بے معنی تھے ••

(۲)

رات بلوارڈ پر
تیز رو قمقموں میں گھری
خوبصورت یہودن کے ہمراہ چلتے ہوئے
چند ہپّی جواں
اپنے دیدے نچانے لگے
جسم کی آبرو باختہ سرحدوں سے
گزرتے ہوئے لوگ
خوبصورت یہودن کو تکنے لگے
جھیل کی سطح پر تیرتی مچھلیاں
ہنس پڑیں
سفیدے کے اونچے درختوں سے
روئی کے گھالے ٹپکنے لگے ••

## آشفتہ چنگیزی

گھروندے خوابوں کے سورج کے ساتھ رکھ لیتے
پروں میں دھوپ کے اک کالی رات رکھ لیتے

ہمیں خبر تھی زباں کھولتے ہی کیا ہوگا
کہاں کہاں مگر آنکھوں پہ ہاتھ رکھ لیتے

تمام جنگوں کا انجام میرے نام ہوا
تم اپنے حصے میں کوئی تو مات رکھ لیتے

کہا تھا تم سے کہ یہ راستہ بھی ٹھیک نہیں
کبھی تو قافلے والوں کی بات رکھ لیتے

میں بے وفا ہوں چلو یہ بھی مان لیتا ہوں
بھلے بُرے ہی سہی تجربات رکھ لیتے

••

پتہ کہیں سے ترا اب کے پھر لگا لائے
سہانے خواب نیا مشغلہ اٹھا لائے

لگی تھی آگ تو یہ بھی تو اس کی زد میں تھے
عجیب لوگ ہیں دامن مگر بچا لائے

چلو تو راہ میں کتنے ہی دریا آتے ہیں
مگر یہ کیا کہ انھیں اپنے گھر بہا لائے

تجھے بھلانے کی کوشش میں پھر رہے تھے کہ ہم
کچھ اور ساتھ میں پرچھائیاں لگا لائے

سنا ہے چہروں پہ بکھری پڑی ہیں تحریریں
اڑا کے کتنے ورق دیکھیں اب ہوا لائے

نہ ابتدا کی خبر اور نہ انتہا معلوم
اِدھر اُدھر سے سنا اور بس اڑا لائے ••

## فرحت احساس

تنہائی کے آبِ رواں کے ساحل پر بیٹھا ہوں میں
لہریں آتی جاتی رہتی ہیں دیکھا کرتا ہوں

کون سا لفظ ادا ہونے کا پس منظر ہے میرا وجود
کِس کا ہَول ہے میرے دل میں کیسا سناٹا ہوں میں

ہجر و وصال چراغ ہیں دونوں تنہائی کے طاقوں میں
اکثر دونوں گل رہتے ہیں اور جلا کرتا ہوں میں

خالی درو دیوار کی خوشبو پاگل رکھتی ہے مجھ کو
جانے کہاں وہ پھول کِھلا ہے جس کا ماں جایا ہوں میں

سب یہ سوچتے ہیں فرحت احساس تماشا ہے کوئی
میں یہ سوچتا رہتا ہوں کس مٹی کا پُتلا ہوں میں

••

## فرحت احساس

یہ جسم ہے فریب کہ بستر فریب ہے
یا لذتوں کے خواب کی چادر فریب ہے

جو بیکراں وجود بھی ہو اس کا اعتبار
دیوار و در کا شعبدہ، یہ گھر، فریب ہے

صرصر کے خواب اور خیالات ہیں عبث
تاریک مٹیوں کا بنا سر فریب ہے

یہ نشہ اپنے آپ نہ ہونے کا ہے طلسم
انکار، سے بھرا ہوا ساغر فریب ہے

میں کیا کہ اک فضول سی مٹی کی یاد ہوں
مٹی کی یاد ہو کہ یہ پیکر فریب ہے

••

## اسعد بدایونی

کہانیوں کے پھول شاخ شاخ پر کھلے رہیں
شجر شجر عظیم داستاں کے سلسلے رہیں

کوئی خبر کہ راستہ بہار کا بدل گیا
کوئی دعا کہ وحشیوں کے چاک سب سلے رہیں

کوئی تو اس سفر میں میری حیرتوں کا ساتھ دے
یہ کیا کہ عمر بھر مجھے ہر ایک سے گلے رہیں

کوئی چراغ جس سے ظلمتوں کی جاں فگار ہو
کوئی سبیل جس سے راستوں کے دل ہلے رہیں

زمیں پہ پھول صورتوں کو اے خدا دوام دے
دھنک کے رنگ آسماں پہ بس یونہی کھلے رہیں

کبھی کبھی رگِ گلو میں خنجروں کی کاٹ ہو
کبھی کبھی وصال رت میں ہجر کے گلے رہیں

یہ کاروبارِ دہر کتنا پرسکوں دکھائی دے
زمیں پہ چار سو اگر جنوں کے سلسلے رہیں

••

ساحل کی گیلی مٹی پر نقشِ کفِ پا کوئی نہیں ہے
ہم سے پہلے اس ساگر میں شاید اترا کوئی نہیں ہے
راتوں کے گہرے سناٹے اب شاموں پہ چھا جاتے ہیں
ہو کا عالم ہے بستی میں باتیں کرتا کوئی نہیں ہے
شہ راہوں کے دونوں جانب بھی تناور پیڑ کھڑے ہیں
لیکن ان کے سائے میں اب چلنے والا کوئی نہیں ہے
شہر وہی ماحول وہی ہے کوئی کمی لگتی ہے پھر بھی
چہروں کے پھولوں سے خالی یوں تو دریچا کوئی نہیں ہے
سارے موسم اپنے اپنے پس منظر میں خوب ہیں لیکن
تجھ بن مجھ کو گرمی جاڑا اچھا لگتا کوئی نہیں ہے
اترے ہو تو تیرتے جاؤ جب تک جسم میں جاں باقی ہے
دکھ ساگر بے انت سدا کا اس کا کنارا کوئی نہیں ہے
میں نے کب دنیا دیکھی ہے، مجھ کو کب پڑھنا آتا ہے
شاعر تو لاکھوں ہیں لیکن میرے جیسا کوئی نہیں ہے ••

## اسعد بدایونی

بغیر بات کے مصروفِ گفتگو ہونا
ہر ایک شام یہی جشنِ ہاؤ ہو ہونا

وہ کون ہے جو گھنی بارشوں سے خائف ہے
کسے عزیز ہے مٹی کا بے نمو ہونا

شمار ہونا بھی مشکل ہے کُشتگاں میں یہاں
بہت کٹھن ہے قبیلے کی آبرو ہونا

جو دیدبان مظاہر ہیں ان کی سوچ الگ
مری نظر میں شفق، شام کا لہو ہونا

سوائے سر کی قطاروں کے اور کیا دیگا
کسی محاذ پہ فوجوں کا رُو بہ رُو ہونا

ستارے ڈوبتے جاتے ہیں میری آنکھوں میں
تمام کارِ زیاں ہے، ستارہ جُو ہونا

●●

بند تھے میرے چشم و لب اور میں سوچتا رہا
شہر تھا غرقِ موجِ شب اور میں سوچتا رہا

صبحِ فراقِ یار سے شامِ وصالِ یار تک
بیچ کی منزلیں عجب اور میں سوچتا رہا

میرے سوا کسے ہوا اپنے زیاں کا حوصلہ
گنگ تھے حرف و صوت سب اور میں سوچتا رہا

کس نے دیا ہے کیا مجھے جس کا حساب رکھ سکوں
لطف و عنایت و غضب اور میں سوچتا رہا

رات عجیب حال میں غرق تھا اِس سوال میں
کس کی رہی مجھے طلب اور میں سوچتا رہا

پھول کھلا تھا کس طرح زخم سلا تھا کس طرح
کون تھا چارہ سازِ شب اور میں سوچتا رہا

میرے سخن کا ولولہ میرے سفر کا سلسلہ
خام ہیں یہ خیال سب اور میں سوچتا رہا

موجِ سخن کہ مجھ تلک آ کے صدا پلٹ گئی
سیکڑوں شاعری کے ڈھب اور میں سوچتا رہا

●●

مظفر ایرج

# سرگوشیوں کا لمس

شام کی
پھیلی ہوئی دھندلاہٹوں سے
صبح کے سمٹے دھندلکوں تک
خدا جانے
میں، کتنے بے گنہ لمحے
فلک سے تا زمیں بکھرے ہوئے
مریخ سے آئے ہوئے عفریت کے منہ میں
بصد عجز و ادب
انڈیل دیتا ہوں
بجز ادراک، نوک تیغ پر چلتے ہوئے
سورج کو اپنے ہاتھ میں لے کر بجھاتا ہوں
کہیں میری ہتھیلی کی لکیروں میں نہ
یخ بستہ کہر آلود، دھند لائی، سکڑتی دھوپ
اُگ آئے
کہ پیپل کی گھنیری چھاؤں میں
گیلی سُلگتی لکڑیوں کی سیج پر
..یرقاں زدہ لاغر بدن
تاریکیوں کا سخت چھدرایا کفن اوڑھے ہوئے
لمحوں میں ڈھلتی رات کے
سایے میں جلتا ہے،
افق کے تیرہ دامن میں
طلوع ہوتے ہوئے
چنگھاڑتے سورج نے
رنگ و نور کی قوسِ قزح بھر دی
شعاعوں کی تپش سے میری آنکھیں
کھل گئیں
شاید، میں جاگا ہوں
کہ اب مجھ کو کبھی سونا نہیں ہے !!!

## عبید صدیقی

شاملِ حلقۂ اغیار ہوئے جاتے ہیں
دوست بھی سایۂ دیوار ہوئے جاتے ہیں

ہم کو اے شہر علاقہ نہیں اس سے لیکن
تیری مرضی ہے تو عیار ہوئے جاتے ہیں

موسمِ گل نے کیا آنکھ پہ جادو ایسا
پھول سب عکسِ رُخِ یار ہوئے جاتے ہیں

انتظار ایسا پڑا دیدۂ بینا میں کہ
صورتِ روزنِ دیوار ہوئے جاتے ہیں

شاعری ترک کریں اب یہی بہتر ہے عبید
جُہلا شہر کے فنکار ہوئے جاتے ہیں

●●

اک اشارے پر مرے دیوار و در ہوتی ہوئی
وہ بھلی سی شکل و صورت میرا گھر ہوتی ہوئی

پہلے ہونٹوں کا لرزنا جیسے پتّے شاخ پر
گفتگو پھر مختصر سے مختصر ہوتی ہوئی

ان کہے جذبے نمو کی آگ میں جلتے ہوئے
خاک میری آنسوؤں سے تر بتر ہوتی ہوئی

سب مکان و لامکاں پسماندگاں بنتے ہوئے
اک ہوا کی موج میری ہم سفر ہوتی ہوئی

اک فضائے بیکراں سہمی ہوئی میری طرح
ایک وحشت بے محابا بال و پر ہوتی ہوئی

●●

## عبید صدیقی

دیکھتا ہوں دور تک سارا جہاں پھیلا ہوا
دور تک جیسے کوئی بحرِ زیاں پھیلا ہوا

آسماں پر دُھندسے لکھے ہوئے کتبے کئی
اور زمیں پر دور تک دشتِ خزاں پھیلا ہوا

نیند ٹوٹی تو وہی بے آب صحرا دور تک
خواب میں دیکھا کیا آبِ رواں پھیلا ہوا

سر پہ سایہ آسماں کا آسماں نامہرباں
زیرِ پا دشتِ طلب اک بے اماں پھیلا ہوا

دونوں جانب روشن آنکھیں جیسے جلتے ہوں دیئے
اور سناٹا لبوں کے درمیاں پھیلا ہوا

••

دریا کی گہرائی دل کی گہرائی کا حصہ بن جا
فصلوں کی ہریالی میری بینائی کا حصہ بن جا

سرخ گلابوں جیسی مہک سے قریۂ جاں کو معطّر کر
زلفِ یار کی خوشبو اب کے پُروائی کا حصہ بن جا

تیری یاد میں اک ننھا سا پودا میں نے لگایا ہے
پھول کی صورت اس پر کھِل جا انگنائی کا حصہ بن جا

جس لمحے وہ میری باتیں دھیان لگا کر سنتا ہو
آتشِ دل بس اُس لمحے میں گویائی کا حصہ بن جا

••

انیس انصاری

## رنگ کور[1]

وہ رنگین دن
جن میں ہولی کے مخمور موسم گھلے تھے
میرے ذہن پر
پکے رنگوں کی مانند پھیلے ہوئے ہیں
اسی موسم معتبر میں
تمھاری صدف کی طرح آرزو مند مٹھی میں
ایک رنگ میں نے بھرا تھا
تمھاری روایت جہاں تم پلی تھیں
ابھی تک یہی تھی
وہاں شوخ رنگوں کو موسم بدلتے ہیں
دھوڈالتے ہیں
تبھی میں نے کوئی شکایت نہیں کی
تمھیں گذرے وقتوں کی خاطر بتادوں
تمھاری گہر جیسی رنگ کور آنکھوں نے
جس قطرۂ درد کو موسمی رنگ سمجھا
[illegible] ہو تھا
تبھی اس میں سندور جیسی چمک تھی ●●

---

[1] 'رنگ کور' کی ترکیب انگریزی کے لفظ COLOUR BLIND کے لئے 'شب کور' کی طرح بنائی گئی ہے۔

انیس انصاری

## ایک کربلا اور

اب کون یزیدوں کی خاطر بکھرے ہیں زمیں پر خواب میرے
کیوں راہِ حق پر چلنے میں ناموس میرا نیلام ہوا
کیوں یردن، گنگا اور دجلہ کا امرت خوں آشام ہوا
یہ کیا گم راہ قبیلے تھے جو اپنے غم کو بھول گئے

اب کس راون کی چالوں سے بن باس بڑھا ہے سیتا کا
یہ ہجر کی کالی راتیں کب آنکھوں سے باہر اتریں گی
کب فرعونوں کے جالوں سے موسیٰ کی راہیں گذریں گی
کیوں مریم کا بے داغ لہو مصلوب ہوا، بے کار گیا

یہ کس خطہ کے باسی ہیں جو مجھ پر تیر انداز ہوئے
کس کو اپنا دشمن سمجھوں سب اپنی جیسی شکلیں ہیں
نہ ہار میری نہ جیت ان کی یہ کیسی مبہم جنگیں ہیں
اس خون کی قیمت کیا ٹھہری تسلیم کہ سب جاں باز ہوئے

اے ارجن! جب تک جنگوں میں خوابوں پر حملہ ہونا ہے
ہر دشتِ کرب و بلا میں تنہا آلِ حسین کو لڑنا ہے

شہنشاہ مرزا

## انقلاب

وہی پرچم
وہی فقرے
وہی باتیں
وہی نعرے
نیا کچھ بھی نہیں ہے
ہر طرف اک ہاؤ ہو ہے
اک تماشا ہے
کہیں کوئی مداری ہے
کہیں بھانومتی کا اک پٹارا ہے
کئی آوازیں باہم مل گئی ہیں
کئی پرچم بکھر کر کھُل گئے ہیں
کئی نعرے
کسی نعرے کی شدت میں
کہیں گُم ہو گئے ہیں
یہی اک ذکر ہے ہر لب پر کہ
تبدیلی ضروری ہے
ہوا کو قید کرتے
اور صدا کو روکنے کا
کوئی انجام بھی تو ہو؟ ●●

# رام لیلا کا رام

رام کی جھانکی نکلی تو وہ بھی درشن کرنے لوگوں کے ساتھ سڑک پر نکل آئی۔ رام کا رتھ پوری پرمپرا کے ساتھ سجایا گیا تھا۔ گھوڑوں کے گلے میں نقلی چاندی کے ہار تھے اور رام، لکشمن اور سیتا کے ساتھ ٹیپ ہار پہنے ایودھیا کو لوٹ رہے تھے۔ رام کے چہرے پر بہت اچھا تھی بڑی بڑی کومل آنکھیں، ٹھہری ہوئی بھیلیں، کمل نین۔ ہونٹوں پر مسکراہٹ کی ایک کرن۔ لمبی آرہائی ناک، کیش پیچھے کو بندھے ہوئے۔ اپنی پرجا کو درشن دیتے ہوئے وہ رتھ میں آگے بڑھ رہے تھے۔ ہر سال کی طرح یہ بستی اجودھیا نگری بنی ہوئی تھی اور اس کے باسی اپنے پیارے رام کے درشن کے لئے، کام کاج چھوڑ کر، دونوں طرف قطار میں کھڑے تھے۔

بہت سی عورتیں پھول برسا رہی تھیں۔ بہت سی ناریاں اپنی آستھا لئے ان کے چرن چھو رہی تھیں۔ ایک بوڑھی عورت تو بالکل گدگد ہو کر، ان کے پاؤں پر جھک گئی۔ اس کی آنکھوں میں اشرو دھارا پھوٹ پڑی جیسے وہ ساکھشات رام کے درشن کر کے، اس مرتیولوک سے باہر ہو چکی ہو۔ ایسا سماں بندھا تھا۔ وشواس کی گنگا بہہ رہی تھی، آکاش نعروں سے گونج رہا تھا۔

"سیتا رام کی جے" لوگ مگدھ تھے اپنے رام کے درشن پا کر۔ اور اس واتاورن میں کھو کر پشپا بھی آگے بڑھ گئی، اور اس نے رام کے چرن چھو لئے۔ ایک پل کے لئے وہ بھول گئی تھی کہ وہ آدمی جو رام کی بھومیکا کر رہا ہے، اس کا پتی ہے اور اس انہونی گھٹنا کو چونک کر، اس کے پتی نے بھی دیکھ لیا۔

دونوں کی آنکھیں ملیں، جو گھٹنا تھا دونوں اس سے گھبرا گئے۔ اس گھٹنا کے پیچھے کتنی گھٹنائیں ہیں۔ اس چھوٹی سی بات کے پیچھے، جو پشپا سے انجانے میں ہو گئی تھی، کتنی انوبھوتیاں ہیں، کتنے سلسلے ہیں، کتنی کڑیاں ہیں۔ دونوں کو محسوس ہوا کہ کہیں کوئی شاخ ٹوٹ گئی

ہے، کہیں کوئی پھانس اٹک گئی ہے۔

پُشپا کو پانے کے لئے جگدیش نے شیو کی کمان، راجہ جنک کے دربار میں نہیں توڑی تھی، لیکن زندگی کے رن میں جو اسے سنگھرس کرنا پڑا اتھاہ لڑائی لڑنی پڑی، زندگی سے لوہا لینا پڑا، اگر خود رام دیکھتے تو وہ اس سوئمبر کے لئے تیار نہ ہوتے۔ اس زندگی میں جینے کے لئے کتنا مرنا پڑتا ہے، کتنا جھیلنا پڑتا ہے، آج کوئی دیوتا اس کا اندازہ نہیں کرسکتا۔ یہ انسان کا مقدر ہے کہ اسے بھگتے، یہ کسی دیوتا کے بس میں نہیں۔

"وبھاجن" کے بعد کے یہ دن تھے۔ جگدیش اپنی ماں اور دو بہنوں کے ساتھ رفیوجی کیمپ کے ایک بیرک میں رہتا تھا، باپ پرلوک سدھار چکا تھا، گھر میں وہی ایک مرد تھا۔ ماں کو بہت چاہتا تھا، ماں ہی زندگی کا کیندر بن گئی تھی اس کے لئے۔ جگدیش کا جسم گٹھیلا تھا، قد چھ فٹ اونچا، ماں اس کو اپنے سامنے بٹھا کر، اس چاؤ سے اسے کھانا کھلاتی، جیسے وہ اپنے پتی کو کھلایا کرتی تھی۔ اپنی بیٹیوں سے بچا کر، اپنے پیٹ میں نہ ڈال کر، خود اکثر بھوکا رہ کر، اس کو ایک آدھ پیالہ دودھ پلادیتی، ایک آدھ کٹورا دہی بنادیتی۔ اور جگدیش جتنا ماں کو پیار کرتا تھا اتنا ہی اس سے ڈرتا بھی تھا۔ اس وقت اس کا چھ فٹ کا شریر اس کا ساتھ نہ دیتا۔ گٹھیلا شریر دبک کر بہت چھوٹا ہو جاتا تھا۔ ایک بار وہ کہیں سے دارو پی کر بیرک میں چلا آیا تھا تو اس کی ماں نے ڈنڈے سے مار مار کر اس کا شریر لہولہان کر دیا، اس کی دارو اتار دی تھی، سارے گلی محلے نے دیکھا تھا کہ وہ رو رہا ہے، گڑگڑا رہا ہے، مار کھا رہا ہے ماں نے اسے اتنا مارا تھا کہ دس دن خود اپنی ہاتھوں سے ہلدی گرم کر کے اس کے بدن پر لگاتی رہی تھی، زخم سینکتی رہی تھی۔ جگدیش نے اس کے بعد دارو کو ہاتھ نہیں لگایا تھا۔

جگدیش کسی سرکس کے گھوڑے کی طرح ماں کا کام کرتا تھا۔ کالج سے لوٹتا تو دس، دس پندرہ، پندرہ روپے کی ٹیوشن دے کر پریوار کے لئے اناج لاتا، اپنی دو بہنوں کا سکول کا خرچہ مہیا کرتا۔ کچھ ہی دنوں بعد، اس کی ماں کے دور کے کسی بھائی کی سفارش پر وہ ایک بینک میں نوکر ہو گیا۔ اب وہ پرائیویٹ کالج جانے لگا۔ دن میں نوکری کرتا، رات میں پڑھتا، پھر کالج کے امتحان سر پر آجائے تو ان کی تیاری کرتا۔

ایک دن اس کی ماں ہمیشہ کی طرح چوکے میں بٹھا کر اسے کھلا رہی تھی۔ ایک بہن اسے پنکھا جھل رہی تھی۔ ماں اسے نہارتے نہارتے بے اختیار رو پڑی۔ جگدیش نے ہاتھ

روک لیا۔ اس سے رونے کی وجہ پوچھنے لگا۔ اس کے پوچھنے پر ماں دھاڑیں مار کر واویلا مچا کر رونے لگی، کسی شرم، کسی لحاظ کے بغیر رونے لگی، چھاتی پیٹنے لگی۔ جگدیش پوچھتا اور وہ روتی۔ جگدیش نے کھانے کی پلیٹ اٹھا کر توڑ دی، مٹی کا گھڑا پھوڑ دیا اور اپنا سر دیوار سے ملنے لگا۔ بھیڑ جمع ہوگئی۔ تب اس کی ماں ہچکیاں بھرتے ہوئے بولی "میرے بیٹے کا سونے جیسا شریر مٹی ہو گیا ہے۔ ہائے جسے میں نے اتنے چاؤ سے اپنا ہڈی مانس کاٹ کے، ایک راج کمار بنایا تھا، دنیا نے اس کی شکل بگاڑ دی ہے۔"

اس دن کے بعد جگدیش اپنے بارے میں سوچنے لگا۔ اس گھڑی کے بعد اسے اپنے وجود کا دھیان آیا۔ ماں کے رونے کے بعد وہ بہت رویا۔ ماں کے اس واکیہ پر غور کرتا رہا۔ اُس کے خون میں، لہو کی ایک ایک بوند میں وہ فقرہ دوڑتا رہا، جھنجھناتا رہا، چلاتا رہا۔ اس فقرے نے اس کی زندگی بدل دی۔ خود ماں سے اس فقرے کے کارن اس نے رشتہ توڑ لیا۔ اب وہ لاڈ سے ماں کی گود میں سر نہیں رکھتا تھا۔ اب وہ ہنس کر ماں کو گلے نہیں لگاتا تھا۔ اب وہ ماں سے ہنسی مذاق نہیں کرتا تھا۔ اس نے اپنے چہرے کو آئینے میں دیکھا، وہ اس چہرے سے مانوس ہونے کی کوشش کرنے لگا۔ یہ اجنبی چہرہ جو اس کے کندھے پر رکھ دیا گیا تھا، اس کے بدلتے ہوئے نقش و نگار دیکھتا رہا، کنپٹیوں پر آئے ہوئے سفید بال گنتا رہا، آنکھوں کے نیچے کالی کالی لکیروں کو گھورتا رہا، اسے اپنے آپ سے نفرت ہوگئی، کام سے نفرت ہوگئی، کام کے اس چکر سے نفرت ہوگئی۔ سورج سے نفرت ہوگئی جو روز اس کے سرہانے آکر کھڑا ہو جاتا ہے، اسے جگاتا ہے۔ رات سے نفرت ہوگئی جس نے اسے تنہائی بخشی ہے، اس کی نیند چھین لی ہے۔ دن سے نفرت ہوگئی جو روز نئے نئے تقاضے لے کر آتا ہے، اسے نئے سمجھوتوں پر مجبور کرتا ہے، تب اس کی زندگی میں پشپا داخل ہوئی۔

پشپا کھاتے پیتے گھر میں پلی تھی، رفیوجی تو وہ بھی تھی لیکن اس کے ماں باپ زیور پیسہ لائے تھے۔ ان دنوں "ور" کا ملنا کٹھن تھا، کوئی آدمی بوجھ لینے پر تیار نہیں تھا، نفسا نفسی کا عالم تھا، لیکن پشپا خوبصورت تھی، ہنس مکھ تھی، کام کاج میں ہوشیار، سہیلیوں میں راج ہنس کی طرح چلتی، گلی محلے میں ہرنی کی طرح بھاگتی۔ اس کے گھر والوں نے کافی جہیز پیسہ دے کر، ایک چھوٹا سا فلیٹ دلا کر، پشپا کو بیاہ دیا۔ پشپا کو دیکھ کر، اس جگدیش کو احساس ہوا کہ اسے زندگی گذارنے کا ایک بہانہ مل گیا ہے، جینے کا

ہوگیا ہے۔ شاید اسی سہارے وہ اپنی بے مطلب زندگی کاٹ سکے گا۔ وہ پشپا پر موہت ہوگیا تھا۔ اس نے طے کر لیا کہ وہ اسے رکھے گا چاہے اس کے لئے اسے شیوجی کے کمان کا چلہ ہی کیوں نہ چڑھانا پڑے۔

اب وہ بینک کے ڈپارٹمنٹل امتحانوں میں مصروف ہوگیا۔ ایک کے بعد ایک منزل سر کرتا گیا۔ دن میں دفتر کا کام، رات کو امتحانوں کے لئے بتی جلا کر پڑھنا۔ اب اس کی کنپٹیوں کے بال بالکل سفید ہو گئے تھے۔ آنکھوں کے نیچے حلقے اور گہرے اور بڑے ہو گئے تھے۔

اس کو پتہ نہ چلا کہ دھیرے دھیرے زندگی میں دھند چھانے لگی ہے۔ آدمی ٹھیک سے پہچانا نہیں جاتا۔ کسی بات کا کچھ مطلب نہیں ہوتا، مطلب ہوتا ہے تو وہ بے معنی ہوتا ہے۔ چیزیں بکھرتی جارہی ہیں، تعلق ٹوٹتا جارہا ہے، ذہن میں کچھ ریشمی دھاگے ہیں، ٹوٹ رہے ہیں، لیکن ان کے ٹوٹنے کی آوازیں اسے آرہی ہیں جیسے بم پھوٹ رہے ہوں، یہ کیا بات ہے کہ جس کرسی پر وہ بیٹھا ہے، اس کا اس سے کوئی سمبندھ نہیں۔ آئینے میں جس شکل کو دیکھ رہا ہے وہ اس کی نہیں۔ آخر یہ دن رات کی محنت کس لئے کی اس نے، اپنی ایک بہن کی شادی، پھر دوسری کی۔ اور اس طرح نٹ کی طرح مداری کی رسی پر چل کر وہ چکرا گیا۔ پشپا کو خوش رکھنے کی جگہ، وہ اس کے اور اپنے بیچ ایک دراڑ پیدا کر بیٹھا، ایک ان پاٹ خلیج۔ اور جس دن وہ ڈپارٹمنٹ کا انچارج بنایا گیا، اسے کام سے ورکتی ہو گئی، خود زندگی سے بیراگ ہو گیا۔

پھر اس نے رام کی بھومیکا ادا کی۔ کنپٹیوں کو کالا کیا گیا، آنکھوں میں کاجل لگا کر اسے بڑا کیا گیا۔ ہونٹوں پر ہلکی سی سرخی اور جب وہ کمان لے کر رتھ پر بیٹھا تو بستی والوں کو لگا کہ خود رام ساکھشات روپ میں پرگھٹ ہوئے ہیں۔ آنکھوں میں تو بیراگ پہلے سے چھایا تھا، زندگی سے تو ورکتی تو پہلے سے ہو گئی تھی، آدھے چاند کی مسکراہٹ خود بخود کسی پنچھی کی طرح اس کے ہونٹوں پر بیٹھ گئی تھی۔ اب رام کی تصویر میں رنگ بھرا جا چکا تھا۔ اب جگدیش نے باہری دنیا سے ناطہ توڑ کر، اندرونی زندگی سے سمبندھ جوڑ لیا تھا۔ حقیقی زندگی سے اکتا کر بناوٹی زندگی کو اپنا لیا تھا۔ ناٹک کی جادو بھری دنیا اس کے لئے زیادہ معنی رکھتی تھی۔

ہر سال رام کی جھانکی نکلتی۔ ہر سال بھیڑ اس کے پاؤں چھوتی۔ ہر سال آکاش گونجتا اب جگدیش سڑک پر چلتا تو اس کی نظر لوگوں کے چہروں سے باہر نکل جاتی۔ کئی بار عادتاً وہ

نمسکار کرنے اٹھ جاتے۔ بوڑھی عورتیں تو گدگد ہو کر اس کو ملتیں اور آشیرواد بھی دیتیں جگدیش نے اپنے چہرے کے گرد ایک ہالہ بنالیا تھا جسے اب کوئی نہیں توڑ سکتا تھا۔

جب وہ میک اپ اتار کر، کاجل پونچھ کر، منھ دھو کر، اپنے کپڑے پہن کر گھر پہنچا تو حیران رہ گیا کہ گھر کا دروازہ کھلا ہے اور اس کی ماں کوشلیا کی طرح پرتھوی پر پچھاڑ کھا کر رو رہی ہے، چلا رہی ہے۔ "رام تیری سیتا کا ہرن ہو گیا ہے، کوئی راون اسے اٹھا کر لے گیا ہے۔"

لوگوں کی آنکھوں میں اشرو دھارا تھی۔ گلی محلے سنسان تھے۔ مائیں گھروں سے باہر آگئیں تھیں بوڑھی عورتیں اسے ایسے دیکھ رہی تھیں جیسے ان کا رام بن باس پر جا رہا ہے اور وہ تو کب سے بستی میں رہ کر بن باس کاٹ رہا ہے۔

وہ رام نہیں تھا۔

اس کی پتنی سیتا نہیں تھی۔

وہ آدمی راون نہیں تھا۔

اور اس کے سامنے کوئی لنکا نہیں تھی جسے وہ جیت سکے۔ صرف بے معنی، بے مطلب کی زندگی تھی جس کا انت نہیں تھا۔

# منجمد موسم میں

# ایک کرن

وہ اپنے آپ پر منکشف ہونا چاہتا ہے،

لیکن جوں جوں اپنا آپ کھولتا ہے، دھند بڑھتی جاتی ہے اور اسے اپنا آپ نظر آنے کی بجائے چہروں کے ایسے ایسے چہرے نظر آنے لگتے ہیں، جنہیں کبھی دیکھا نہ سنا۔

اجنبی دنیا ایک نیم تاریک گلی، جو اس کے وجود کی بالکنی سے شروع ہوتی ہے، اور پھیلتے پھیلتے اس اونچے ٹیلے کو جا چھوتی ہے، جو شہر سے باہر زمین میں دور تک پاؤں پھیلائے فراٹے لے رہا ہے۔ اس ٹیلہ پر روز میلا لگتا ہے، صبح ہوتے ہی لوگ ٹولیوں میں گاتے ناچتے وہاں آتے ہیں اور سارا دن ڈھول کی دھمال پر رقص کرتے ہیں، شام ہوتے ہی رقص رک جاتا ہے اور اندھیرا پھیلنے سے پہلے پہلے سارے لوگ ٹیلہ کی بلندی سے نیچے چھلانگ لگا دیتے ہیں، میلہ آہستہ آہستہ خاموشی اور اندھیرے کے سمندر میں ڈوب جاتا ہے۔

اس کے وجود کی بالکنی سے ٹیلہ تک پھیلی نیم تاریک گلی شاں شاں کرنے لگتی ہے۔

وہ نیچے اترتا ہے ــــــ گلی سے ہوتا ٹیلے پر آتا ہے،

اپنے آپ پر منکشف ہونا ایک عجیب لمحہ ہے ــــــ اور شاید ایک عجیب لذت،

وہ اپنے ہونٹ چاٹتا ہے، میلہ کی دکانیں بھری پڑی ہیں

لیکن ایک اداسی ــــــ سنساتی اداسی، ــــــ ویرانی ــــــ ویرانی سی ویرانی

اجتماعی خودکشی ــــــ عورتیں اپنے اپنے مرد کی لاش پر بین کرتی ہیں،

میں اپنے آپ کو دیکھنا چاہتا ہوں ــــــ اپنے آپ پر منکشف ہونا چاہتا ہوں،

انفرادی آزادی ــــــ اجتماعی خودکشی اور انفرادی آزادی،

وہ آہستگی سے نیم تاریک گلی میں رینگ آتا ہے،

کسی کی چاپ ہولے ہولے اس کے کانوں پر دستک دیتی ہے، نیم تاریک گلی میں

چلنا کتنا خواب آگیں ہے، ــــ لیکن اس لمحہ ایک ڈراونا خواب، ایک الم ناک بین دبے پاؤں اس کے پیچھے چلا آتا ہے ــــ مڑکر دیکھوں، ــــ پتھر ہو جانے کا ڈر ــــ

ڈر خوف ــــ بھری جنگ میں اکیلے رہ جانے کا خوف،

تلواروں کی گونج اور رتھوں کے شور میں وہ سر اٹھاتا ہے ــــ "اگر آپ مجھے اس سمے اپنے درشن دے دیں تو میں امر ہو جاؤں گا" ــــ مسکراہٹ اپنے چہرے سے نقاب سرکاتی ہے،

کشف ایک آئینہ ہے، ــــ تیرپر ٹنگا سر جنگ کے خاتمہ تک کھلی آنکھ سے ایک ایک لمحہ کو گذرتے دیکھے گا ــــ تو میں اپنا دھنش اٹھاتا ہوں ــــ مسکراہٹ گھنی ہو جاتی ہے،

زندگی تو نیم تاریک گلی ہے ــــ

لیکن اس نیم تاریک گلی میں وہ میرے پیچھے کیوں آتا ہے، اور میری آنکھوں کے خواب کیوں چرا کر لے جاتا ہے، ــــ خواب خواہشوں کی نازک کلائیوں میں پہنی چوڑیوں کی کرچیاں ہیں ــــ ٹوٹی کرچیاں ــــ خواب ہی خواب، ٹیلے کے اس طرف بھی خواب، اور وہ آواز جسے سن کر سارے ایک ایک کر کے نیچے چھلانگ لگا دیتے ہیں،

یا اخی ــــ یا اخی

لیکن وہ تو ابھی اس نیم تاریک گلی ہی میں رینگ رہا ہے، جہاں کوئی دبے پاؤں اس کے پیچھے آتا ہے ــــ کون ہے ــــ میلہ میں اس کی آواز گونجتی ہے ــــ یہاں کون ہے ــــ

کوئی نہیں سنتا، لوگ ڈھولوں کی تھاپ پر ناچتے گاتے دھمالیں ڈالتے آتے ہیں،

عجیب رنگا رنگی ہے، ــــ آوازوں کی آبشاریں، چہروں کے قمقمے، ذائقوں کی جھنجھناہٹیں،

یا اخی ــــ یا اخی ــــ یا اخی

ناچتے گاتے جسموں میں جھٹکا لگتا ہے، سر اٹھا کر آواز کی سمت کا تعین کرتے ہیں اور لبیک لبیک کہتے دوڑ پڑتے ہیں، ایک ایک کر کے ــــ ایک ایک کر کے گہرائیوں کے فاصلے میں اترنے لگتے ہیں، ــــ میلہ سنسان ہو جاتا ہے۔

تو آج کا دن بھی تمام ہوا ــــ کھیل ختم ہوا ــــ کہیں کھیل کبھی ختم نہیں ہوتا: کل کھیل پھر شروع ہوگا، اسی سبح دھبج کے ساتھ ــــ "زندگی کیا ہے؟"

ہونٹوں پر ایک پراسرار مسکراہٹ جنم لیتی ہے ــــ "زندگی ایک چپ آواز ہے"

"چپ آواز" ــــ سمجھ میں آجائے تو آواز، نہ سمجھ میں آئے تو گہری چپ"

میلہ میں جو اس آواز کو سن لے وہ بیمک کہتے ہیں، جو نہ سن پائیں وہ نیم تاریک گلی میں سے ہوتے ہوئے واپس اپنے آپ میں آجاتے ہیں،

بالکنی کا دروازہ تو ہمیشہ کھلا رہتا ہے،

دونوں ہاتھ بلند ہوتے ہیں ـــــ "لو ماتا جنگ تو تمام ہوئی اب ہم جاتے ہیں"

بنتی کرتے ہاتھ عرض کرتے ہیں ـــــ "اب آپ کے درشن کب ہوں گے؟"

لمحہ بھر توقف ہوتا ہے ـــــ "جب تم دکھ میں ہوگی کہ میں دکھ کے ہر لمحہ میں آنے کا پابند ہوں"۔

بنتی کرتے ہاتھ دعا کرتے ہیں ـــــ "مجھے ہمیشہ دکھ میں رکھنا" ـــــ اور دکھ میری پہچان ہے،

وہ نیم تاریک گلی میں اترتا ہے، آہستہ آہستہ ٹیلہ پر آتا ہے، سنسناتی دبے پاؤں چال چاروں طرف بکھر رہی ہے،

تیر پر ٹنگا سر آنکھیں جھپکاتا ہے،

"تو یہ سر ابھی تک اسی طرح ٹنگا ہے، لیکن جنگ تو کبھی کی تمام ہوئی اور جانے والے جا بھی چکے" ـــــ آگے بڑھ کر سر کو تیر سے اٹھانا چاہتا ہے، مگر رک جاتا ہے

"مجھے تو ابھی اپنا کشف ہی نہیں ہوا"

اٹھے ہاتھ نیچے گر جاتے ہیں، خاموشی سے واپس پلٹتا ہے اور بوجھل قدموں سے نیم تاریک گلی طے کر کے اپنے جسم کی چار دیواری میں آگرتا ہے،

اپنے آپ پر منکشف ہونے کی تمنا ـــــ بس ایک تمنا ہی ہے،

برف کی سل پر وہ سارے دائرے میں بیٹھے ہوئے ایک دوسرے کی آنکھ جھپکنے کے منتظر ہیں، وہ بھی اپنی باری کا انتظار کر رہا ہے کہ یا تو آنکھ جھپکا کر اپنے آپ کو دوسروں سے چروا پھڑوا (چیر پھاڑ والے) یا پھر کسی کی آنکھ جھپکتے ہی اسے چیر پھاڑ ڈالے،

ایک لمحہ کی فرصت ہے۔

اور اس لمحہ بھر کی فرصت میں اگر وہ آگے بڑھ کر، ہمت کر کے درخت کی شاخ پر جوڑ کھاتے پرندے کے جوڑے میں سے تیر کو کھینچ کر نکال بھی لے تو کیا کہ وہ تو عین لذت کی گھڑی میں ایک دوسرے سے ہمیشہ کے لئے جدا ہونے پر مجبور کر دئے گئے تھے،

تو پھر اپنے آپ پر منکشف ہونا بھی کیا، اور نہ ہونا بھی کیا؟

---

# اپنی باتیں

عزیزی ابوالکلام قاسمی!

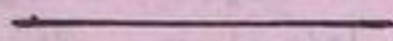
افسانے کی زبان کے سلسلے میں تمہارا اعتراض سر آنکھوں پر لیکن لیکن ایک بات تو بتاؤ کہ خود کلامی اور ڈائیلاگ جو اس ڈھنگ کے افسانے کا بڑا حصہ بلکہ خاص حصہ ہیں قدرتی طور پر گفتگو کی زبان کا تقاضا کرتے ہیں یا نہیں اس لئے کہ جب آدمی اپنے آپ سے باتیں کرتا ہے تو تقریر نہیں کرتا، مرصع زبان استعمال نہیں کرتا بلکہ عام بات چیت کی زبان بولتا ہے۔ اور جتنی زیادہ Genuin شخصیت کا اور سیدھے مزاج کا آدمی ہوگا اتنا ہی اس کا -Ex pression اس وقت بے تکلف صاف اور بے ساختہ ہوگا۔

تم اس افسانے کو پڑھ کر محسوس کروگے کہ بیان کو نستعلیق کردینا اس افسانے کی عام فضا سے میل نہیں کھائے گا، اور مرکزی کردار یعنی خود کلامی والے شخص کی شخصیت جو بے تکلف اور بے ساختہ خود کلامی اور ڈائیلاگ سے بے نقاب ہو رہی ہے بالکل ڈھک جائے گی۔ اور اس کے علاوہ یوں بھی کہانی میں جو کچھ ہوتا ہے زبان اس سے مطابقت مانگتی ہے۔

شاید تمہیں اندازہ ہوگا کہ Confessional poetry نے جب تعقل کے بوجھ تلے سے شاعری کو نکالا تو زبان کا استعمال مرصع زبان سے ہٹ کر گفتگو کی سادہ زبان تک آگیا۔ اعتراف کی تخلیقات کا یہی تقاضا ہے۔ اور یقین کرو کہ جتنا سچا اعتراف ہوگا اسی قدر زبان سادہ اور صاف ہوگی۔ یہ ضرور ہے کہ ان معمولی الفاظ اور سیدھے سادے جملوں کے مضمرات پر تصنع زبان سے کہیں زیادہ ہوں گے۔

اب چند الفاظ اسلوب کے بارے میں۔ میں سمجھتا ہوں کہ کوئی بھی
ذہنی کیفیت واردات خارجی کے وسیلے سے ہی Fiction میں زیادہ موثر
انداز میں پیش کی جا سکتی ہے۔ (اور اصلاً Fiction کا آرٹ بھی یہی ہے)
اس لئے کہ اس صورت میں قاری کا بیان کئے ہوئے تجربے میں شریک ہو جانا
قدرتی اور نسبتاً آسان ہوتا ہے۔ دوسرے تمام طریقہ ہائے اظہار قاری کو تجربے
سے گذارتے نہیں تجربے کی خبر دیتے ہیں یا پر پیچ، دور، اور بالواسطہ ہونے کی
بنا پر قاری کی شرکت حاصل کرنے میں اکثر ناکام رہتے ہیں۔ یہ میں منتقلی احساس
کی بات کر رہا ہوں۔ شاید تم اتفاق کرو۔

(ایس، این، شاہ)

---

سوچتا ہوں سچ کہہ ڈالوں۔ سچ بولنے کا موقع مجھے کم ملتا ہے۔ مجھے ہی نہیں ذرا غور سے
سوچئے آپ کو بھی کم ہی ملتا ہے۔ خیر۔ تو رات ہے ——
—— اگر سیفادی ہے تو تخروطی —— اماں لفظوں میں سوچو شکلوں میں نہیں —— لفظوں
میں —— مگر آخر اس سب سے تم چاہتے کیا ہو۔ چاہتا کیا ہوں۔ یہی کہ دودھ کا دودھ اور پانی
کا پانی ہو جائے۔ ہو بھی جائے گا تو پھر —— پھر کیا
بھئی بات تو صاف ہو جائے گی۔ ہو جائے۔ پھر کیا فائدہ۔ اس سے کیا ہوگا۔
ہوگا تمہارا سر
ارے چھوڑو یار کیا جھنجھٹ پال لیا تم نے
اچھا لاؤ آج اِسے پورا کر لیں کہاں چھوڑی تھی۔ بانوے صفحہ پر۔ اکیانوے۔ بانوے
ہاں یہاں۔
"مہینوں کی بھاگ دوڑ کے بعد وہ آج اپنی منزل تک پہنچنے میں کامیاب ہوا تھا اور اب"
بے وقوف تھا چھ —— کیا کامیابی اور کیا ناکامیابی۔ اٹھو باہر چلو لعنت بھیجو سب پر۔ دو بجے جی
کو کھٹکھٹائیں شاید جاگ رہے ہوں۔ اُف گردن دکھ رہی ہے۔ ملوں دونوں ہاتھوں سے۔ کندھے

اوپر کو اُچکے جا رہے ہیں۔ دھندسی ہے چاروں طرف۔ دنیا غائب ہو گئی ـــ اماں رات ہے صبح ہو گی تو۔ کہاں ہے صبح۔ اونہہ ہوگا۔ تم باہر نکلو بیٹی کمرے سے۔ کمبخت سارے دن طبیعت بجھی بجھی رہی۔

کتنا بھی آہستہ سے کھولو چرچراتا ضرور ہے یہ دروازہ حرام کا پلّہ۔ یہ بھی میرا دشمن ہو گیا ہے جب کبھی کچھ خاموشی سے کرنا چاہو تبھی اعلان کر دیتا ہے۔ ڈالوں گا دو بوند تیل تیرے حلق میں بھی عجیب معاملہ ہے کوئی بھی چیز معمولی سے معمولی کیوں نہ ہو اگر خدمت کرتی ہے تو خدمت چاہتی بھی ہے۔

آہم ہم خم خم ـــ کھون ـ کون

میں ہوں بھئی بندہ میاں ـــ کوئی نہیں

زبان سے کہتا ہوں دل میں کہتا ہوں جس دن چور آتے ہیں تم سو جاتے ہو تمہیں کھانسی نہیں ستاتی مسٹر۔

آہم ـــ اچھا ساب

جاگ رہے ہیں دو بے جی شاید۔ روشنی تو ہو رہی ہے ان کے کمرے میں۔ ننگے دھڑنگے بستر پر لوٹ رہے ہوں گے۔ انھوں نے خود ہی بتایا تھا جب کوئی دروازہ کھٹکھٹاتا ہے تو چادر لپیٹ لیتے ہیں۔ اکیلے میں تو وہ دروازہ بند کر کے اپنے گھر کے اندر پیدائشی لباس میں رہتے ہیں۔ بال بچے گاؤں میں رہتے ہیں۔ مہینے میں ایک چکر لگا آتے ہیں۔ قدرتی زندگی بسر کرنے کے شیدائی ہیں۔ پکا ہوا کھانا نہیں کھاتے۔ کچی سبزیاں۔ پھل، کچا دودھ۔ کہتے ہیں قدرتی زندگی بسر کرنے سے عمر بڑھتی ہے۔ مگر یار میرے ایسی بھوکی ننگی عمر بڑھانے سے بھی کیا فائدہ۔ کچھ کھا پی کچھ پہن کچھ مزہ لے زندگی کا۔

ہاں مگر آدمی اچھا ہے۔ نہ کسی کے بھلے میں نہ برے میں۔

یہ بالکنی کا بلب کبھی جلتا تو دیکھا نہیں ہم نے۔ نیچے کی منزل میں تو خیر گودام بند پڑے ہیں۔ سامنے ایک جنگل سا اگ رہا ہے۔ عمارتوں کا سر پہ ٹی وی کی چھتریاں اٹھائے ہوئے۔ یہاں سے ایسا لگ رہا ہے اوپر چھت پر سے کیسا لگے گا۔ دور تک پھیلا نظر آئے گا شہر۔ ابھی وہ تو ہر بات میں ہے جتنا اوپر اٹھتے جاؤ معاملہ اور آگے تک پھیلا نظر آتا ہے۔

ارے بھئی دو بے جی

اچھا ـــ کون صاحب

چادر لپیٹ رہے ہوں گے۔ چادر بھی لپیٹنے کی کیا ضرورت ہے بھائی۔ ہم تو گھر کے ہی آدمی ہیں۔

آئیے آئیے

معاف کرنا بھئی اس وقت۔ ابھی سوئے نہیں

نہیں ذرا پڑھ رہا تھا۔

کیا پڑھ رہے ہیں

ناٹک ہے ایک پرانا۔ جوانی میں پڑھا تھا۔ آج من آیا پھر پڑھ ڈالوں۔ ناٹک کی یہ بات ہے کہ جب پڑھتا ہوں ناٹک والوں کے ساتھ خود بولنے لگتا ہوں۔ بڑا آنند آتا ہے۔

اچھا اچھا تو آپ ناٹک پڑھتے کیا ہیں کرتے ہیں ناٹک

ہاہاہاہا۔ یونہی سمجھ لیجئے۔ کبھی کبھی تھوڑا بہت ٹائم مل جاتا ہے تو ذرا جی خوش کر لیتے ہیں۔

آپ کو پسند نہیں ناٹک

ہاں۔ بہت پسند ہے پڑھتا ہوں۔

ہاں صاحب آپ تو جب چاہیں پڑھ سکتے ہیں فرصت ہی فرصت ہے۔ اپنے ٹائم کے مالک ہیں۔

اکیلے آدمی۔ بھگوان کا دیا بہت کچھ۔ نہ نوکری نہ ڈیوٹی۔ یہاں تو صبح سے شام تک باؤگیری کی گھس گھس۔ بال بچوں کی فکر۔ ہوش بھی نہیں ملتا۔

میں کوئی جواب نہیں دیتا ہوں۔ ان کی ناٹک کی کتاب الٹ پلٹ کر دیکھنے لگتا ہوں۔ سوکھے پتے کی طرح خستہ صفحے۔ کاغذ کی پتلی جلد۔ سڑک کی پٹری پر بکنے والی پرانے چار آنے کی کتاب۔

میں کتاب میز پر رکھ دیتا ہوں

کہیئے صاحب آپ کے اسکوٹر کا کیا رہا۔ وہ کہتے ہیں

لیا نہیں

کیوں

کیا کرنا ہے روپے جی۔ ایسے ہی ٹھیک ہے۔

ارے نہیں صاحب آج کل تو

ارے چھوڑیئے دوبے جی، ایسے ہی ٹھیک ہے جی نہیں چاہتا۔

مگر آپ تو کہہ رہے تھے۔

وہ میری طرف دیکھتے ہیں

میں نظریں نیچی کرلیتا ہوں۔

وہ خاموش ہو جاتے ہیں

میری سمجھ میں نہیں آرہا ہے اور کیا بات کروں۔ کمرہ سائیں سائیں کر رہا ہے۔ میری نظر ان کی ٹائم پیس پر پڑتی ہے۔ سوئیاں دونوں ہاتھ جوڑے کھڑی ہیں۔

بارہ بجے ہیں اب آپ سوئیے۔ معاف کرنا دوبے جی

ارے بیٹھئے صاحب

نہیں اب چلتے ہیں۔ یوں ہی چلا آیا تھا۔

وہ اٹھتے ہیں۔ اپنی چادر کمر پر کستے ہیں اور مجھے دروازے تک چھوڑنے آتے ہیں۔ کمرے کا سناٹا باہر میرے ساتھ بالکنی میں آگیا ہے۔ ریلنگ پکڑ کر کھڑا ہو جاتا ہوں نیچے دور تلے پھیلے مکان تلے اوپر دھرے ڈبے لگ رہے ہیں اور ان پر اوندھا آسمان — کئی ہزار سال کی دوشیزہ ہزاروں سال پہلے وہ اپنے ننھے منے پیروں سے چلتی ہو گی۔ باریک سریلی آواز میں بات کرتی ہو گی۔ شمالی چین کے ایک غار سے برآمد کیا ہوا ایک ڈھانچہ۔ کیا زمانہ ہو گا۔ نہ بجلی ہوگی نہ گیس نہ لالٹین۔

دور دور انسانوں کی چھوٹی چھوٹی بستیاں ہوں گی اور درمیان میں سینکڑوں میل لمبے سائیں سائیں کرتے جنگل — بادل چھا جاتے ہوں گے تو کس قیامت کی اندھیری راتیں ہوتی ہوں گی۔

مگر آج تو عجیب سا اندھیرا ہے۔ جیسے امڈ کر آرہا ہو چاروں طرف سے۔

یہ کون آرہا ہے سیڑھیوں پر

سمیع صاحب

ارے سمیع صاحب السلام علیکم

سلام علیکم

آداب

آداب بڑے نقشے کی ساڑی پہن رکھی ہے آپ نے تو آج مسز سمیع

وہ ہنستی ہیں۔ عورت بے چاری بھی کیا۔ ذرا کہہ دو آپ کی ساڑی بہت اچھی ہے۔

بس خوش۔

کہئے کہاں سے آرہے ہیں آپ لوگ

پکچر گئے تھے۔ بچے اپنی دادی کے یہاں گئے ہوئے ہیں دو دن کے لئے۔ ہم نے کہا کہ چلیں آج پکچر ہی دیکھ ڈالی جائے۔

کون سی دیکھی ـــــ؟

یہی جو اپنے قریب والے۔ چوراہے والے میں لگی ہے نا ـــــ کیوں نہیں کھل رہا زور سے گھمائیں چابھی ـــــ کھل گیا۔

کُھل گیا

کیسے کھڑے ہیں۔ سوئے نہیں ابھی تک

کچھ نہیں۔ بس ایسے ہی۔ کہئے پکچر کیسی لگی

گانے اچھے تھے۔ سمیع صاحب کہتے ہیں۔

جی کیا، اچھے تھے۔ تیرے ہونٹ ایسے۔ تیری آنکھیں ایسی۔ یہ شاعر بس عورتوں کی آنکھ ناک کا ہی نقشہ کھینچتے رہتے ہیں۔ مردوں کو ایسی شاعری بہت اچھی لگتی ہے۔ ہا ہا ہا ہا۔ وہ بے تکلفی سے ہنس رہی ہیں۔

دیکھئے یہ ہمیشہ یہی اعتراض کرتی ہیں۔ اب آپ ہی بتائیے۔ آپ تو رائٹر آدمی ہیں۔ وہ اپنی بیوی کی کمر میں ہاتھ ڈال کر دروازے میں داخل ہو رہے ہیں۔

منھ ہی منھ میں بڑبڑاتا ہوں اجی بھاڑ میں گیا رائٹر تم تو ـــــ پھر زور سے کہتا ہوں۔

اچھا شب بخیر

شب بخیر

دروازہ بند ہوتا ہے آواز دماغ میں ٹکر مارتی ہے۔ پھر سامنے پھیلے بے ڈھنگے ڈبوں کی طرف دیکھنے لگتا ہوں۔ وہ پل کے پاس کراسنگ پر لال پیلی ہری آنکھوں والا بھوت کھڑا ہے ـــــ خود بخود لال آنکھ کھولتا ہے بند کرتا ہے، پیلی کھولتا ہے بند کرتا ہے، ہری کھولتا ہے ـــــ سننے والوں سے کمرہ کھچا کھچ بھرا ہوا ہے۔ کچی داڑھی والا تقریر کر رہا ہے۔ سامنے آگے کی صف میں خواتین بیٹھی ہیں۔ میری نظر ایک جگہ رک جاتی ہے۔ برابر

بیٹھے ہوئے ساتھی سے پوچھتا ہوں۔

وہ ــــ بھورے بال ــــ وہ کون ہیں۔

ساتھی ایک مشہور نام بتاتا ہے۔

ارے یہ ہیں وہ۔ واہ خوب۔ بہت خوب۔

ایک خوشی سی میرے اندر پھیلنے لگتی ہے۔

تقریر کرنے والا بڑا زور دے کر کہہ رہا ہے۔

دراصل مسئلہ یہ ہے۔

میرے اندر کوئی بولتا ہے۔ دیکھ بھائی کہ داڑھی والے مسئلے تو ہیں اور مسئلے تو رہیں گے لیکن دو گھڑی تو چپ ہو جا اس وقت اس لمحے میرے تو سارے مسئلے حل ہو گئے۔ میں نے برسوں کے انتظار کے بعد آج اپنے پسندیدہ فن کار کو دیکھا ہے۔ اس وقت میں مگن بیٹھا ہوں۔ ادب ادیب مسئلے مسائل سب تیرے، بس یہ گھڑی میری ہے۔ یہ خوشی میری ہے۔ مجھے ذرا دیر کے لئے معاف کر بھائی۔

مگر داڑھی والا کہاں بولنے سے باز آتا۔ زناٹے میں بول رہا ہے۔ ساری خوشی میں ڈھول گھول رہا ہے۔

یہ داڑھی کی بھی عجیب ٹریجڈی ہوئی۔ ہم ڈھ منڈوں کے زمانے میں بڑے بوڑھے پاک باز لوگ داڑھی رکھوایا کرتے تھے۔ اور اسی لئے داڑھی والا ایک معتبر آدمی سمجھا جاتا تھا۔ لوگ اس کا خیال کرتے تھے۔ احترام کرتے تھے۔ اور اب کیا بے قدری ہوئی ہے داڑھی کی کہ ہر بونڈے پونڈے نے داڑھی رکھوالی ہے۔ جسے دیکھو داڑھی رکھے چلا آرہا ہے۔ حد تو یہ ہے کہ فلموں میں ڈشوم ڈشوم والے غنڈے کے بھی داڑھی ہوتی ہے۔

آہم بھاب کرسی لاؤں

کون ــــ بندو۔ ارے بھئی نہیں میں تو ویسے ہی کھڑا ہو گیا تھا ذرا ــــ جا رہا ہوں کمرے میں ــــ بندو سامنے سڑک کے موڑ کی طرف کچھ دیکھ رہا ہے۔

کیا ہے بندو؟

کیا بتاؤں مالک

ایک اسکوٹر موڑ پر دھیما ہوتا ہے پھر آگے بڑھ جاتا ہے۔

یہ نہیں ہے ــــ وہ اس کی طرف سے نظریں ہٹا کر مجھ سے بات کرتا ہے۔

بس روج اسی ٹیم آتا ہے وہ

کون

اسکوٹر والا

کون اسکوٹر والا

کیا بتاؤں ساب

کیوں بتاؤ کیا بات ہے۔

اجی ساب بارہ بجے کبھی ایک بجے بہن بیٹی کے آنے کا وقت ہے۔ دن بھر تو گھر میں گھسی رہتی ہیں شام کو جاتی ہیں رکشہ میں، لوٹیں گی اسکوٹر سے اس کے ساتھ۔ یہ اسکوٹر والا خراب آدمی ہے۔ روز دیکھ رہا ہوں ساب۔

"ارے بندو تم تو بڑے ماسٹر آدمی ہو یار۔ سب کا حساب کتاب رکھتے۔ بات یہ ہے بندو ہوٹل کی نوکری میں تو رات ہو ہی جاتی ہے بھئی۔"

"مگر ساب جوان جہان لڑکی ہے۔ آپ یہ تو سوچو۔ آپ تو اب آئے ہیں کچھ دن سے ہمیں اس بلڈنگ میں نو دس برس ہو گئے۔ چند ساب رہتے تھے پہلے، پھر وہ گئے تو بنسل بابو آ گئے۔ سب بال بچے دار آدمی تھے۔ ایسا تو یہاں کوئی نہیں آیا ساب۔ میں نے خوب پہچان کر لی ہے تب کہہ رہا ہوں۔"

"نہیں بھئی بندو! ایسی کوئی بات نہیں ہے لڑکی دیکھنے میں تو ٹھیک لگتی ہے۔ اور اگر کچھ ہے بھی تو بندو میاں دنیا میں سب چلتا ہے آج کل کے زمانے میں۔ ہمیں کیا مطلب اپنے کام سے کام رکھو تم، ارے ہاں ــــ مزہ کرنے دو چھوکری کو ــــ"

بندو حیرانی سے میری طرف دیکھ رہا ہے۔ میں اس کے کندھے تھپتھپاتا ہوں۔ "سمجھے بھئی"

پر ساب آپ تو یہ کہہ رہے ہیں اور وہ آپ ......

وہ کیا

وہ آپ کے کھلاپ بولتی ہے۔

میرے خلاف ــــ کیوں ــــ میری تو کبھی اس سے بات بھی نہیں ہوئی بھئی۔

ابھی بہت کھلاپ ــــ بول رہی تھیں ساب۔

اچھا میرے لئے ــــ کیا بول رہی تھیں۔

وہ چپ ہوجاتا ہے۔

بتاؤ ــ بتاؤ

پر مالک میرا نام نہ آئے

نہیں بھئی میں کیا کسی سے کہنے جارہا ہوں۔

"ایسا ہوا ساب کہ منگل والے دن میں اپنی رجائی میں وہاں سامنے بیٹھا ٹکڑا لگا رہا تھا۔ یہ دونوں سمیع صاب کی بیگم ساب اور یہ ــــ دونوں کرسیوں پہ بیٹھی تھیں۔ باتیں کر رہی تھیں، سمیع ساب کے گھر سے جو ہیں وہ آپ کی تعریف کر رہی تھیں کہ بہت بڑے آدمی ہیں۔ بڑے کابل ہیں۔ اس پہ بولیں کہ ہمیں تو کہیں سے بڑے آدمی نہیں لگے، بگل میں اخبار دابے سڑک پہ پیدل پھرتے پھرے ہیں۔ ایک ہی کوٹ ہے ان کے پاس میلا سا۔ سارے جاڑوں ہم نے وہی پہنے دیکھا۔ سمیع ساب کی بیوی بولیں کہ بہت کابل ہیں کتاب لکھی ہے تو لگیں ہنسنے۔ ہاں پڑھی ہے ہم نے وہ کتاب ہمیں تو اچھی لگی نہیں ــــ"

جس دن تم جیسوں کو میری کتاب اچھی لگنے لگی تو سر پیٹ لوں گا اپنا۔

کیا مالک ــــ؟

کچھ نہیں ــــ ہاں اور کیا کہہ رہی تھی۔

میں کہتا ہوں ساب، لکھے پڑھے آدمی کی یہ تمیج ہے بھلا بولی آپ کے لئے اجی کون پوچھتا ہے اسے، بھلا دیکھو مالک، اپنے سے بڑے کے لئے ایسے بولتے ہیں۔

غصے کی لہر میرے دماغ کو چڑھ رہی ہے۔ ابے جاہل لونڈیا۔ تو ــــ مگر یہ بندہ جھوٹ تو نہیں کہہ رہا۔ نہیں جی اسے کیا پڑی ہے کہا ہوگا اس نے ضرور ورنہ کیوں کہتا یہ خواہ مخواہ ــ ہوں ــ ایک میلا سا کوٹ پہنے پھرتے ہیں سڑک پہ۔ ابے گدھی جو فیشن کے کپڑے پہنے ہوتے ہیں ان کے دماغ میں سیمنٹ بھرا ہوتا ہے۔ سمجھی۔ دیکھوں گا تجھے بھی ــــ ہوں دیکھو بندہ کل جاؤں گا بڑا صاحب کے پاس ملنے کے لئے۔ کرسی سے اٹھ کر کھڑے ہوجاتے ہیں میرے لئے، وہ جو اس کے بوس ہیں، جو ہوٹل کے مالک ہیں، جن کی یہ نوکری

کرتی ہے۔

آپ جانتے ہیں ساب انھیں ۔۔ مجھے ہوٹل میں نوکر رکھا دو مالک دعا دوں گا آپ کو ساب۔

ابے چپ رہ تجھے اپنی پڑی ہے ۔۔۔

دیکھو تم یہ کرنا کہ کل صبح رام سنگھ کے پاس جانا۔ سمجھے۔ وہ جو موٹر سائکل والا ہے سنیما کے سامنے۔

ہاں ہاں ساب

اس سے کہنا کہ سلیم صاحب آئیں گے بارہ کے قریب۔ ہیں ۔۔ وہ کہیں جائے نہیں۔ اچھا ضرور کہہ دینا۔ سمجھے ضرور۔

اچھی بات ساب۔

۔۔۔ ایک میلا سا کوٹ پہنے سڑکوں پہ مارا مارا پھرتا ہے۔ اجی کون پوچھتا ہے اسے " ارے تو ہوٹل میں دو پیسے کے عزت بیچنے والی چھوکری۔ تو تجھے کیا سمجھ سکتی ہے جاہل کہیں کی ۔۔۔

میری سانس تیز چل رہی ہے۔ کندھے ڈھیلے پڑ گئے ہیں۔ سامنے دور تک پھیلے مکانوں کے روشن دانوں میں سے روشنیاں چھن رہی ہیں۔ ایک خلقت میرے چاروں طرف بسی ہوئی ہے ۔۔۔

رک جاؤ، کل صبح دیکھتا ہوں ذرا ۔۔۔

---

# تاریکی کے امین

اب اگر میں آپ سے یہ کہوں کہ وہ دیوانہ نہ تھا تو یقیناً آپ مجھے دیوانہ کہیں گے کیونکہ اسے تو سارا نگر، نگر کے سارے لوگ، لڑکے بالے، عاقل سیانے دیوانہ کہتے تھے، پاگل سمجھتے تھے لیکن اس کے باوجود میں اس بات پر اصرار کروں گا کہ وہ سب کچھ تھا، صرف دیوانہ نہ تھا۔ کیونکہ جب پہلی بار میں اس سے ملا تو وہ اجاڑ بیابان راستہ میں ایک کھنڈر کے باہر پرانے چھتنار نیم کے سائے میں بڑے سکون سے بیٹھا تھا۔ مجھے دیکھ کر مسکرایا اور اس کی آنکھیں ایک بے نام محبت کے ساتھ چمک اٹھیں، جیسے میں کوئی اس کا چہیتا ہوں اور اسے گویا میرا انتظار تھا۔ مجھے ڈر لگا کہ اس گہرے سناٹے میں میں اس نگر کے جانے مانے دیوانہ کے قریب ہوں، خدا جانے کیسا کرے، کس طرح پیش آئے، کوئی پتھر مار دے اور پھر میرا حال کیا ہو۔ لیکن ایسا کچھ نہ ہوا، کچھ دیر میں کھڑا رہا اور وہ سر جھکائے بیٹھا رہا۔ کچھ وقفہ کے بعد اس نے سر اٹھا کر دوبارہ مجھے دیکھا، مسکرایا اور ٹھہرے ہوئے لہجہ میں آہستہ سے بولا " تو کیوں آیا ہے ؟" اچانک اس کے اتنے صاف اور سلجھے ہوئے جملہ کے لئے میرا ذہن تیار نہ تھا۔ میں گڑبڑا گیا اور جلدی سے بولا " ادھر سے گذر رہا تھا سوچا کہ آپ ......... " آگے مجھے کچھ سوجھا بھی نہیں۔ میں خاموش ہو گیا تو وہ بولا " ہاں سوچا کہ دیوانہ کو چھیڑتا چلوں۔" یہ کہہ اس نے بڑا فلک شگاف قہقہہ لگایا اور دیر تک ہنستا رہا اور ہنستے ہنستے یک بیک اٹھا اور ایک طرف تیزی سے دوڑ گیا۔ میں سوچتا ہی رہ گیا کہ لوگ اس سے بھاگتے ہیں، اپنا خوف و ہراس مٹانے کو اسے پتھر مارتے ہیں اور یہ مجھے دیکھ کر کیوں اور کہاں بھاگ گیا، کیا میں اس سے بھی بڑا دیوانہ ہوں ؟ اس کے وہاں سے چلے جانے کے بعد تنہائی اور بیابانی دونی ہو گئی تو میں بھی تیز تیز قدم اٹھاتا وہاں سے چل پڑا اور کم سے کم وقت میں نگر کی گھنی آبادی میں داخل ہو کر اپنی سانسوں کو برابر کیا اور مجھے یہ خیال بے چین کرتا رہا کہ یہ کیسا دیوانہ ہے۔ جو

ہوشمندوں کی طرح باتیں کرتا ہے۔ اس واقعہ کے بعد کئی دنوں تک میں اسے ڈھونڈتا رہا لیکن وہ نہ ملا۔ اس کا کوئی ٹھکانہ تو تھا نہیں کہ گئے اور پا لیا۔ آخر ایک دن میں نے محلہ کے لڑکوں سے پوچھا "دیوانہ کہاں گیا؟" "ہوگا کہیں، وہ تو اچانک آتا ہے اور اچانک غائب ہو جاتا ہے، کبھی دنوں کے لئے کبھی ہفتوں کے لئے۔" میں مایوس ہوا کہ خدا جانے کہاں گیا؟ کس حال میں ہے۔

دوسرے دن اپنے کاموں سے فارغ ہو کر میں واپس ہو رہا تھا تو پاس بہتی ہوئی ندی کی لہروں کو شباب پر دیکھا، دوسرے کنارے پر آفتاب عزرد ہو رہا تھا اور بہتے ہوئے پانی کو سونا بنا رہا تھا۔ اس منظر نے میرے پاؤں روک لئے اور میں وہیں ایک پتھر پر بیٹھ گیا۔ تھوڑی دیر بعد مجھے محسوس ہوا کہ پشت پر کوئی آیا، میں نے مڑ کر دیکھا تو وہ کھڑا تھا۔ جسم پر چیتھڑے جھول رہے تھے، سر میں خاک بھری تھی اور جسم پر گہری خراشیں تھیں جن سے خون رس رہا تھا۔ میں اسے غیر متوقع حال میں دیکھ کر پہلے تو گھبرایا اور پھر کھڑا ہوا تو لڑکھڑا گیا، لیکن اس نے مجھے سنبھال لیا "تو ڈر گیا؟" "نہ نہیں تو......" میں نے اپنی خفت مٹاتے ہوئے اپنے حال کو چھپانے کی کوشش کی، پھر وہ وہیں ایک پتھر پر بیٹھ گیا اور اپنے زخموں کو بہتے ہوئے پانی سے دھونے لگا، پانی یکا یک خون رنگ ہو گیا اور بہہ گیا، پھر خون رنگ ہوا اور آگے کی طرف بہہ گیا۔ مجھ سے رہا نہ گیا تو اس کے پاؤں کے زخم دھونے لگا۔ وہ پہلے دن کی طرح مسکرایا اور اس کی آنکھوں میں محبت چمک اٹھی جب اس کے زخم صاف ہو لئے تو میں نے اپنے رومال کو جلایا اور اس کی راکھ سے رستے ہوئے زخموں کے منہ کو بند کیا، خون ذرا بہنا رک گیا، تب اس نے اطمینان سے پاؤں پھیلا دیئے اور عجیب آواز میں بولا "تو دردمند آدمی ہے، خدا تجھ کو اس کا اجر دے گا۔" شام کے سناٹے میں اس کی آواز ندی میں ڈوب گئی۔ میں کئی دن سے آپ کو تلاش کرتا ہوں، آپ ملتے نہیں" ۔ میں نے پوچھا "ارے رمتا جوگی اور بہتا پانی کہیں ملتا ہے جلدی"۔ وہ ہنس کر بولا۔ پھر وہ ہاتھ جھٹک کر کھڑا ہو گیا، میں بھی اٹھ کھڑا ہوا، جب ہم چلنے لگے تو میں نے پوچھا "آج اتنے زخم کیسے لگے؟"

"یہ تو کوئی نئی بات نہیں ہے، اللہ کی مرضی، خلق اللہ کا کرم"۔

میں ایک مرتبہ پھر حیران ہوا کہ یا خدا یہ دیوانہ ہے؟ کچھ دور ہم دونوں ساتھ خاموشی سے چلتے رہے، آخر کار میں نے پوچھا "اس نگر کے لوگ اتنے بے رحم ہیں، آپ کو پتھر مارتے ہیں تو آپ کسی دوسری جگہ کیوں نہیں چلے جاتے؟"

وہ معصوم بچے کی طرح مسکرا کر بولا "ڈیوٹی میری یہاں لگی ہے تو دوسری جگہ کیسے چلا جاؤں؟"

"کیسی ڈیوٹی؟" میں حیرت زدہ ہوا۔

"ابھی تجھے دکھائی نہیں دیتا، یہاں چاروں طرف آگ لگی ہوئی ہے اور تو کہتا ہے میں چلا جاؤں" ــــ اس نے شعلہ بار نگاہوں سے مجھے دیکھا، پھر نگاہیں نیچی کر کے بولا ــ "اگر ابھی چلا جاؤں تو سب جل کر خاک ہو جائے گا، ڈیوٹی ختم ہو گئی تو ضرور جاؤں گا، اونٹ نگری جاؤں گا، پیا کے دیس جاؤں گا، گاؤں گا، بجاؤں گا، ناچوں گا، ارے ناچوں گا، اس کے پھیرے لگاؤں گا، اس کی آرتی اتاروں گا، ارے ناچوں گا رے گاؤں گا رے"

ــــ یہ کہتے کہتے وہ واقعی رقص کرنے لگا اس کے رقص کا عجیب انداز تھا، زور زور سے زمین پر پاؤں مارتا اور ہاتھ اوپر اٹھاتا، میں دم بخود اسے دیکھتا رہا کہ خداوندا یہ زخموں سے چور کیسی مستی کے ساتھ رقص کر رہا ہے، ویسے ہی رقص کرتے کرتے وہ مجھ سے دور ہوتا گیا اور تاریکی میں غائب ہو گیا۔ میں کچھ دیر سکتے میں کھڑا رہا، پھر اپنی راہ چل دیا۔ رات مجھے دیر تک نیند نہ آئی۔ اس کے جملوں پر غور کرتا رہا، یہ کس دنیا کی باتیں ہیں، یہ دیوانہ کس دیس کا ہے، کس طور کا ہوشمند ہے، کچھ سمجھ میں نہ آیا، سو گیا۔ دوسرے دن کہیں جانا نہ تھا۔ دیر تک سوتا رہا۔ بعد دوپہر وقت گذاری کے لئے ٹہلنے نکلا۔ کچھ دور گیا تو دیکھا ایک گلی کے موڑ پر وہ آلتی پالتی مارے بیٹھا بڑے آرام سے جلیبیاں کھا رہا ہے۔ کچھ لڑکے اور کچھ سیانے اس کو گھیرے ہوئے خوب ہنس رہے ہیں، میں قریب چلا گیا لیکن وہ اپنی مستی میں جلیبیاں کھاتا رہا کہ ایک لڑکے نے اچانک پوچھا "اے دیوانے کیا سوئی کے ناکے سے اونٹ گذر سکتا ہے؟" تب اس نے لڑکے کو غور سے دیکھتے ہوئے کہا "ہاں گذر سکتا ہے۔"

"کیسے؟" لڑکے اور سیانوں نے ایک ساتھ پوچھا۔

"ارے اللہ کی مرضی سے اور کیسے؟" اس نے بڑے زور کا قہقہہ بھی لگایا۔ "سن رے بالک اگر اس کی مرضی ہو جائے تو اونٹ کیا ہاتھی گذر سکتا ہے، پہاڑ پانی بن کر بہہ جائے سوئی کے ناکے سے ہاں" ــ یہ کہہ کر وہ پھر جلیبیاں کھانے لگا تو لڑکوں نے اٹھایا پتھر اور رگیدا اسے "جھوٹا کہیں کا" ــ "کہتا ہے سوئی کے ناکے

سے اونٹ کیا ہاتھی" ـــــ "پاگل ہے پاگل" ـــــ "عقل میں بات آتی ہے بھائی"، سیانوں نے ایک دوسرے سے پوچھا اور ایک دوسرے سے بولے "دیکھو لڑکوں کو ورغلاتا ہے، ان کی عقل خراب کرتا ہے" ـــــ مارو، مارو، کی آواز کے ساتھ وہ گرتے پڑتے بھاگا جانے کدھر چلا گیا، دو چار پتھر اس کے لگے بھی ہوں گے، کیا معلوم؟ شام کو ندی کے کنارے وہ مجھ کو دوبارہ مل گیا۔ لیکن کچھ بولا نہیں، خاموش مجھے دیکھتا رہا، پھر بغیر کچھ کہے سنے ایک طرف کو چلا گیا۔

اس کے بعد بہت دنوں تک اس سے ملاقات نہ ہوئی۔ میں اپنے ضروری کاموں کے سلسلہ میں شہر سے باہر چلا گیا۔ ہفتہ عشرہ کے بعد واپس ہوا تو نصف النہار کا وقت تھا اور لوگ جوق در جوق شہر کے قلب کی سمت جا رہے تھے۔ ایسا بہت اہم موقعوں پر ہوا کرتا تھا خاص طور سے جب قاضی شہر کا کوئی اعلان ہوتا تھا۔ میں بھی ادھر کو ہو لیا۔ جب میں مرکزی چبوترے کے قریب پہنچا تو دیکھا چاروں طرف لوگوں کا اژدہام ہے اور بیچوں بیچ قاضی شہر کھڑا ہے۔ جب شہر کے سبھی لوگ آ گئے تو قاضی کی غضبناک آواز بلند ہوئی "میں اعلان کرتا ہوں کہ اس دیوانے نے (جسے لوگوں نے ایک طرف گھیر رکھا تھا) امام کی نیت نماز کی بے حرمتی کی ہے۔ یعنی اللہ کی اور اس کی حضوری کی بے حرمتی کی ہے۔ اس نے مسجد میں داخل ہو کر عین دورانِ نماز کہا ہے کہ امام کی نیت میرے پاؤں کے نیچے اور لوگوں نے اسے سنا ہے" ـــــ جن لوگوں نے اسے سنا تھا، وہ چبوترہ پر آئے اور اپنی شہادت دی۔ "لہٰذا حضرات میں یہ فیصلہ سناتا ہوں کہ یہ دیوانہ دشمنِ ایمان ہے، دشمنِ مذہب ہے اور دشمنِ خدا ہے، اس لئے میں اس کو اس مقام پر سنگسار کرنے کا حکم بروئے شریعت دیتا ہوں" ـــــ کچھ دیر کے لئے اچانک سناٹا طاری ہو گیا۔ پھر لوگوں نے اس پر پتھر مارنا شروع کر دیا۔ کچھ لوگ سوچ رہے تھے اور ہاتھ روکے ہوئے تھے تو قاضی شہر کی آواز پھر گونجی "یہ کارِ خیر ہے، جزوِ ایمان ہے، حفاظت حکم الٰہی ہے، اس لئے جو ہاتھ روکے گا، وہ گنہگار رہے گا" ـــــ پھر کیا تھا، پھر چہار جانب سے اس پر پتھروں کی بارش ہونے لگی اور نکیلے پتھر اس کے جسم کو لہولہان کرنے لگے۔ وہ خاموشی سے سنگسار ہوتا رہا جیسے وہ خود پتھروں کو معشوق ہو چکا ہو۔ میں مبہوت، دم بخود حیران، سراسیمہ، لرزہ براندام کہ یہ کیا ہوا؟ ابھی میں اپنی حیرانی کے گرداب میں چک پھیریاں کھا رہا تھا کہ قاضی شہر نے میری بے خبری میں میرا ہاتھ پوری طاقت سے پکڑ لیا اور گرج کر بولا "صرف ایک تم ہی نے ہاتھ روک رکھا

ہے۔ کیا تم بھی اس کے ساتھ جہنم واصل ہونا چاہتے ہو؟" میں بے حد گھبرا گیا جسم پر اَگنت زخم تھے، کرتا لہولہان تھا، خون اس کی پیشانی اور ہونٹوں پر اس طرح جم گئے تھے کہ اس کی آنکھیں بند تھیں اور تکلیف سے سارے جسم پر اس کے رعشہ طاری تھا۔ میں نے سوچا اس کی آنکھ بند ہے، ہلکی سے کنکری مار کر قاضی شہر کا حکم پورا کر لوں اور کون جانے جہنم واصل ہونے سے بچ جاؤں، لہٰذا میں نے ایک چھوٹی سی کنکری اسے ماری، لیکن میری کنکری پڑتے ہی اس نے بڑے زور کی آہ کی اور گر گیا، تب سب لوگ چلے گئے اور قاضی شہر بھی چلا گیا، میں لرزتا ہوا دکھ کے ساتھ اس کے پاس بیٹھ گیا، وہ خاک و خون میں لتھڑا ہوا تھا اس کی سانسیں رک رہی تھیں اور چاروں اور سناٹا تھا، میری آنکھوں سے آنسو جاری ہوئے اور ہونٹوں پر سوال آیا" ساری خلقت نے پتھر مارے آپ نے اف نہ کی اور میں نے ایک چھوٹی سی کنکری پھینکی تو آپ ہائے کر کے گر گئے؟"

"خلقت غیروں کی تھی، ان کے پتھر لگے چوٹ نہ لگی، تو اپنا تھا" ــــ اس نے رک رک کر ڈوبتی ہوئی سانسوں کے درمیان کہا، میری آنکھوں سے آنسوؤں کا دریا پھوٹا" وقفہ کے بعد میں نے پوچھا" آپ نے امام کی نیت نماز کو ایسا کیوں کہا؟"

"میں نے سچ کہا تھا" زور کی کراہ کے ساتھ اس نے کہا، زمین اس کے خون سے سرخ ہونے لگی تھی۔

" کیسے سچ تھا یہ؟"

"امام حرصِ دولت میں مبتلا تھا۔ اللہ کے حضور حاضر تھا لیکن دولت کا تمنائی تھا اور وہ دولت میرے پاؤں کے نیچے دفینہ کی صورت تھی، اس کی نیت میں حضوری نہ تھی، مجھ پہ یہ منکشف ہوا کیونکہ میں حجابات کی منزلیں طے کر چکا ہوں، اس لئے میں نے سچ کہا میں ہمیشہ سچ کہتا ہوں اور کہتا رہوں گا" یہ کہہ کر اس نے زور کی ایک ہچکی لی اور پھر ٹوٹی سانسوں کے درمیان بولا" میری روح پرواز کرتے ہی اس کرتے کو فوراً اس دریا میں ڈال دینا ورنہ بڑی طغیانی آئے گی، طوفان نوح آجائے گا"۔

میں نے روتے ہوئے کہا" تو ٹھیک ہے، ان کم بختوں کو ناپید ہو جانے دیجئے۔"

"ایسا نہ بولو، کیا پتہ ان میں سے کون عقلِ سلیم اور صراط مستقیم والا ہو، تو میں گنہگار ہو جاؤں گا، اور سارا کیا دھرا برباد ہو جائے گا" ــــ یہاں پر اس نے دوسری ہچکی لی

اور تڑپ کر دم توڑ گیا۔ میں گریہ کرتا لرزہ براندام ہاتھوں سے، بڑی مشکلوں سے ٹکڑے ٹکڑے کر کے اس کے کرتے کو اکٹھے ہوئے جسم سے الگ کر سکا اور دوڑا ندی کی طرف۔ جب ندی کے کنارے پہنچا تو شام ہو رہی تھی اور بادئی ہوائیں سناٹے میں بین کر رہی تھیں، غیض میں بھر کر ندی بپھر رہی تھی جیسے اژدہا کروٹ لیتا ہے اور موجیں پوری قامت سے کھڑی ہو کر شہر کی جانب چلنے والی تھیں کہ میں نے تازہ لہو میں تر بتر اس کرتے کو موجوں کی گود میں ڈالا تو مجھے بڑے زور کا جھٹکا لگا جیسے بجلی کا شاک لگتا ہے اور مجھے اس شاک نے بیسوں قدم پیچھے اچھال دیا، پانی خون رنگ ہو گیا اس کے بعد ندی شانت ہو گئی، آفتاب غروب ہو گیا اور سارے میں اندھیرا پھیل گیا ایسا گھٹا ٹوپ اندھیرا کہ مجھے واپس لوٹنے کا راستہ اس وقت تک نہ مل سکا جب تک دوسرا آفتاب طلوع نہ ہوا۔

---

# مباحث

## موضوع: تنقید سے تخلیقی فن کاروں کی توقعات

**تحریک:-**

## شمس الرحمٰن فاروقی

**شرکاء:-**

۱۔ قرۃ العین حیدر

۲۔ عمیق حنفی

۳۔ بلراج کومل

۴۔ شہریار

۵۔ اقبال مجید

۶۔ کاوش بدری

۷۔ قمر احسن

۸۔ مرزا حامد بیگ

۹۔ حسین الحق

۱۰۔ شوکت حیات

۱۱۔ طارق چھتاری

نوٹ:- اس موضوع پر ہند و پاک کے کئی اور تخلیق کاروں کے خیالات و افکار کے اگلے شمارے میں ملاحظہ فرمائیں۔

## شمس الرحمٰن فاروقی

### سوال نامہ

آپ کی تخلیق پر کوئی نقاد اظہارِ خیال کرنا چاہتا ہے، ایسی صورت میں آپ نقاد سے کیا توقع کریں گے؟

(الف) نقاد آپ کی تخلیق پر فیصلہ جاتی انداز میں اظہارِ رائے کرے، یعنی یہ بتائے کہ تخلیق اچھی ہے یا بُری ہے اور اچھی یا بری ہونے کی وجہ بھی بیان کرے۔

(ب) نقاد آپ کی تخلیق کی تشریح و تفسیر کرے تخلیق کے اچھی یا بُری ہونے کا فیصلہ اس قاری کا ہو جو آپ کی تخلیق کو نقاد کی تشریح و تفسیر کی روشنی میں پڑھتا ہے۔

(ج) نقاد آپ کی تخلیق کے بارے میں اپنے تاثرات بیان کرے۔ وہ تخلیق پر نہ تو فیصلہ صادر کرے اور نہ اس کے معانی ومفاہیم کی تشریح کرے بلکہ وہ محض اس ذہنی کیفیت اور جذباتی ردعمل کا بیان کرے جو اس تخلیق کے ذریعے اس کے اوپر مرتب ہوئے ہوں۔

(د) نقاد فیصلہ دے، نہ تشریح کرے، نہ اپنے تاثرات بیان کرے، بلکہ آپ کی تخلیق کا سچا اور ایماندارانہ بیان تحریر کرے۔

پہلے طریقہ کار کو EVALUATIVE دوسرے کو INTERPRETIVE تیسرے کو APPRECIATIVE اور چوتھے کو DESCRIPTIVE کہا جاسکتا ہے۔

...آپکے خیال میں آپکے نقاد کا صحیح منصب ان چاروں میں سے کس طرح کی تنقید لکھنے کا ہے؟

**جوابات:**

### قرۃ العین حیدر

نقاد اگر سمجھ دار اور محنتی ہے تو وہ چاروں طریقے استعمال کرے گا۔ لیکن (الف) کے علاوہ کیا باقی تین طریقوں میں سچائی اور ایمان داری نہیں برتی جاتی۔ معاف

کہیے گا آپ کے سوالات نظریاتی اور ٹیکنکل قسم کے ہیں اور یہ دنیا کی کسی بھی زبان کے ادیب سے کیے جا سکتے ہیں۔ میں اردو میں لکھتی ہوں اور آپ بھی اسی زبان کے نقاد ہیں لہٰذا میں لامحالہ آپکے سوالات کے جواب اپنے تجربے اور اردو کے ادبی ماحول کی روشنی ہی میں دوں گی۔

آپنے ان چار طریقوں کے علاوہ پانچویں کا ذکر نہیں کیا جسے مصلحتی تنقید کہا جا سکتا ہے اور جو ذاتی تعلقات، ذاتی پرخاش، ادبی سیاست اور دیگر اغراض و مقاصد کی بنا پر لکھی جاتی ہے اور اردو میں کافی رائج ہے اس نوجوان ادیب اور شاعر کا حالیہ واقعہ عبرت پکڑنے کے لیے کافی ہے کہ جب وہ مالی لحاظ سے صفر تھا تو اس کی تخلیقات پر کسی نے کچھ نہ لکھا مگر جب وہ کروڑپتی وغیرہ بنا تو اسے ایلیٹ اور حافظ اور مولانا روم سے برتر ثابت کیا گیا (اس کے متعلق ایک قصیدہ شب خون میں بھی چھپا تھا)۔ یا اگر یہ طے کر لیا جائے کہ فلاں افسانہ نگار کو PROMOTE کرنا ہے تو اس کے ایک بیحد معمولی افسانے کے پانچ پانچ "تجزیاتی مطالعے" ایک ساتھ شایع کیے جائیں گے۔ مثال کے طور پر یہاں بانو قدسیہ جیسی غیر معمولی اور بلند پایہ افسانہ نگار کا کہیں نام تک نہیں لیا جاتا۔ (یہ میرا فیصلہ جاتی بیان ہے) یا مثلاً میں ایک کتاب لکھتی ہوں ایک مشہور نقاد جو ایک رسالہ بھی شایع کرتے ہیں ایک اور مشہور نقاد سے اس کے خلاف طویل مضمون لکھواتے ہیں تاکہ ان کا چرچا ہو -CONTRO VERSY کی صورت نکلے اور ان کا رسالہ زیادہ بکے۔

اس صورت حال میں دانشور نقادوں کی CREDIBLITY ایک ادیب یا ایک عام قاری کے لیے کتنی رہ گئی ہے؟ اور اس صورت حال میں آپ کے سوالات ذرا غیر ضروری سے معلوم ہو رہے ہیں۔

## عمیق حنفی

ذاتی طور سے میں نقاد کو فیصلہ جاتی انداز اختیار کرنے کی اجازت نہ دونگا۔ فنی اور تکنیکی فیصلے کی اور بات ہے اور قدری فیصلے کا معاملہ کچھ اور ہے۔ فن پر فیصلہ جاتی حکم صادر کرنے کا نقاد مجاز نہیں۔ نقاد زیادہ سے زیادہ تخلیق کے محاسن و معائب کی

طرف اشارے کر سکتا ہے، تخلیق کے تناظر، معانی اور مفاہیم کی تشریح اور تفسیر کر سکتا ہے۔ تخلیق اچھی یا بری نہیں ہوتی۔ کسی تخلیق کو قاری پسند یا ناپسند کر سکتا ہے۔ پسندیدگی اور ناپسندیدگی اس بات پر منحصر ہے کہ قاری کی ذہنی تربیت کیسی ہے؟ اس کا ذاتی ذوق کیا اور کیسا ہے؟ اس کا جھکاؤ کس نظریئے یا زاویے کی جانب ہے؟ اس کی عادت کیسی ہے؟ اور تخلیق اس کی ذہنی کیفیت اور مزاجی حالت میں کس طرح فٹ ہو رہی ہے۔

## بلراج کومل

(الف) فیصلہ جاتی انداز ہمیشہ غلط ہوتا ہے چاہے اس کا تعلق زندگی کے کسی پہلو سے بھی ہو۔ میری توقع یہی ہوگی کہ نقاد تفصیلاً یہ بتائے کہ تخلیق اچھی ہے یا بری ہے اور اچھی اور بری ہونے کی وجہ بھی بیان کرے۔

(ب) نقاد بے شک تخلیق کی تشریح و تفسیر کرے۔ اس کے اچھی یا بری ہونے کی وجہ بھی بیان کرے۔ لیکن قاری کا فیصلہ نقاد کی تشریح و تفسیر اور تخلیق کے اچھی یا بری ہونے کی وجہ کے بیان کے باوجود قاری کے ذاتی انفرادی ردعمل پر منحصر ہوگا۔ ظاہر ہے قاری کا ردعمل اس کی تربیت اور شخصیت کا آئینہ دار ہوگا۔ اور مختلف قارئین میں مختلف خصوصیات کا حامل ہوگا۔ وہ تخلیق جو ردعمل کی مختلف النوع صورتوں کو جنم دے گی دیگر تخلیقات کے مقابلہ میں یقیناً بلند تر اور افضل تر ہوگی۔

(ج) نقاد جب اپنے تاثرات بیان کرے گا تو تشریح و تفسیر کی حدود میں سے گذرتا ہوا کہیں نہ کہیں فیصلے کی کشش بھی محسوس کرے گا۔ خالص تشریح و تفسیر خالص فیصلہ اور خالص بیان ناممکن صورتیں ہیں۔

(د) نقاد کو اگر ٹکڑوں میں تقسیم کر دیا جائے تو اس کی شخصیت کا ایک حصہ APPRECIATIVE تیسرا INTERRETIVE، دوسرا EVALUATIVE اور چوتھا DESCRIPTIVE قرار پاتا ہے۔ بعض نقاد تمام عمر صرف جزدی نقاد رہتے ہیں جبکہ دوسرے اپنی وسعت مطالعہ اپنی ہمہ گیری اور اپنے

محیط کے باعث ایک ALL PERVADING نقطۂ نظر اور انداز نظر سے کام لیتے ہیں اور محض FRAGMENTED نقاد نہیں ہوتے۔

## شہریار

آپ نے تنقید کو جن چار طریقوں میں تقسیم کیا ہے وہ الگ الگ طریقے نہیں بلکہ اچھی اور سچی تنقید کے چار مرحلے ہیں۔ ایک اچھا نقاد کسی فن پارے کو ان چاروں مرحلوں سے گزارتا ہے۔ البتہ پہلا مرحلہ وہ ہوگا جس کو آپ نے تیسرے نمبر پر رکھا ہے پھر دوسرا اور چوتھا اور آخر میں پہلا۔ ایک اور مرحلہ یا منزل جس کی طرف آپ کے سوالنامے میں اشارہ نہیں ہے وہ لطف اندوزی کا مرحلہ ہے۔ میرے خیال میں سب سے پہلا مرحلہ یہی ہے۔ بدقسمتی سے ہمارے بیشتر نقاد اس مرحلے کو نظر انداز کردیتے ہیں وہ ذوق سلیم سے محروم ہوتے ہیں یہی وجہ ہے کہ وہ اچھی بری اور خاص طور سے فنی اچھی بری تخلیق میں فرق نہیں کرپاتے۔ وہ تخلیقی ادب کو خیالات کا مجموعہ سمجھتے ہیں اور ان کو منطقی نثر میں منتقل کرنے کو تنقید۔ جدید و قدیم کی بحث یا ابہام و اشکال کا مسئلہ ادب میں کم اور تنقید میں زیادہ نظر آتا ہے۔ عصمت چغتائی کی تنقید سے نفرت بے سبب نہیں ہے۔ ہمارے نقاد تخلیقی ادب کو اس سنجیدگی اور توجہ سے نہیں پڑھتے جس کا وہ متقاضی ہے۔ فن سے زیادہ فن کار پر نظر رہتی ہے اور اس کی ذاتی زندگی فن کا بدل سمجھی جاتی ہے۔ ہماری سماجی تنقید کچھ زیادہ ہی غیر ذمہ دار رہی ہے۔ البتہ پچھلے بیس سال میں جو تنقید لکھی گئی اس میں سنجیدگی اور غور و فکر کا عنصر خاصا نمایاں ہے یہ ایک نیک فال ہے۔ اس کی ایک وجہ یہ ہے کہ ادھر جو تخلیقات سامنے آئی ہیں ان کو سرسری انداز سے پرکھا بھی نہیں جاسکتا۔

## اقبال مجید

ادب میں فیصلے اکثر عاقبت خراب کرتے ہیں۔ نقاد کا طریقۂ کار EVALUATIVE اور APPRECIATIVE ہی ہونا چاہیئے۔ پہلے طریقۂ کار میں اسے اپنی کسوٹی کی خوبیوں اور خامیوں کا بھی اظہار کرنا چاہیئے۔ (تاکہ فیصلے کا امکان ختم ہوجائے)

## کاوش بدری

میں نقاد سے یہی توقع رکھونگا کہ تخلیق کے بنیادی موضوع پر نقاد کی قطعی رائے کیا ہے؟ اور وہ اپنی رائے میں دوٹوک مطمئن ہے بھی کہ نہیں؟ جب نقاد کا اس میں اپنا فکر نہیں بنا ہے یا اس کا فکر ابھی خام ہے تو یقیناً اس کے قلم میں قطعیت نہیں ہوگی۔ اسی لیے ہمارے یہاں تنقید کا بڑا حصہ DEFENITIVE نہیں ہوتا۔

تخلیق کو اچھی یا بری ثابت کرنے کا سوال اس وقت اٹھتا ہے، جب تخلیق کسی نظریے یا مقصد کے تحت وجود پذیر ہوئی ہے۔ اب اگر نقاد اس نظریے اور مقصد سے متفق ہے تو اس کی تنقید صرف اس نقطے پر گھومے گی کہ فن کار نے کہاں تک ابلاغ و اظہار اور اس کے لیے مناسب اسٹائل کا حق ادا کیا ہے۔ اور وہ کتنا اچھا یا برا ہے۔ اگر نقاد فن کار کے ساتھ نظریے اور مقصد میں متفق نہیں ہے تو اس کا زورِ قلم نظریے یا مقصد کے حق یا ناحق پر صرف ہوگا۔ ایسی صورت میں بحث ادبی تنقید سے متعلق نہیں رہتی۔ اس کی مثال ڈاکٹر وحید اختر صاحب کا وہ مضمون ہے جو بعنوان "اردو ادب کی روایت ۔ چند تصریحات" (مطبوعہ ماہنامہ شب خون اپریل ۱۹۶۹ء شمارہ ۳۹) جو محمد حسن عسکری کے ایک مضمون "اردو کی ادبی روایت کیا ہے" (مطبوعہ شب خون ۲۹ اکتوبر ۱۹۶۸ء) کے خلاف شایع ہوا تھا۔ اس کے علاوہ ڈاکٹر شمیم حنفی پر جناب وارث علوی کا مضمون اور اسی طرح باقر مہدی اور محمود ہاشمی کے چند مضامین FRUSTRATION کی زندہ مثالیں ہیں۔ تفصیل کیلیۓ یہاں گنجائش نہیں ہے۔

جب تخلیق شاعر یا ادیب کے ذاتی جذبات و تاثرات کے ماتحت وجود میں آتی ہے تو نقاد اور فن کار کی ہم آہنگی اور اتفاق کا سوال پیدا نہیں ہوتا۔ ایسے موقع پر یہ دیکھنا ہے کہ نقاد فن کار سے قطعِ نظر قاری کے لیے کیا کیا سامانِ فکر مہیا کیا ہے؟ وہ کس قدر قاری اور فن کار دونوں کے ممد و معاون ثابت ہوتا ہے۔ اس رول میں نقاد کے ساتھ شارحین اور مترجمین بھی مل جاتے ہیں۔ اس موقف پر میں نے خواجہ تاشِ حضرت مولانا اسماعیل رفیعی صاحب سے تقریباً دس سال سے برابر تبادلۂ خیال کیا ہے اور آخر کار اس نتیجہ پر پہنچا ہوں کہ اگر نقاد کی رائے اس کی اپنی ہے تو اس کی تشکیل میں

پسندو ناپسند کے ان تمام تعصبات کی کارفرمائی ناگزیر ہو جاتی ہے جو اس کے ذہن و احساس اور شخصیت کی تعمیر کا لازمی حصہ ہیں۔

## قمر احسن

اس سوال کے ضمن میں کوئی قطعی بات کہہ دینا خاصا مشکل ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ میں کسی لمحہ میں تمام باتوں کی خواہش کروں۔ لیکن بہ حیثیت ایک افسانہ نگار کے میں یہ بات بھی واضح طور سے کہنا چاہتا ہوں کہ کوئی ایک رویہ پورے طور سے کسی بھی فن کار کے لیے کلیہ کے طور پر اختیار کرنا مناسب نہیں ہوگا۔ اس بات کی مزید توضیح کے لیے یہ عرض ہے کہ ہر فنکار کا رویہ ہر فن پارہ کے ساتھ یکساں نہیں ہوتا۔ میں یہ تو کہہ سکتا ہوں کہ انتظار حسین کے افسانے واپسی۔ کشتی۔ رات اور آخری آدمی پر اظہار خیال کرتے ہوئے ان کے یہاں ماضی کی بازیافت کی باتیں کرنا ضروری ہے لیکن یہی رویہ ان کے افسانے نیند اور شور کے حق میں نامناسب ہوگا۔

انور سجاد کے افسانے پرومیتھوس اور سنڈریلا پر بات کرتے ہوئے اساطیر کے گم شدہ اوراق اور انسانی آرکی ٹائپ کی بات تو مناسب ہوگی لیکن چھٹی کا دن، دوب ہوا اور لنجا یا بچھو غار اور نقش کے بارے میں نقاد کا یہ رویہ نامناسب ہوگا۔ بالکل اسی طرح میں محسوس کرتا ہوں کہ ذہین نقاد کو آزاد ذہن کے ساتھ کسی فن کار کے ہر فن پارہ پر آزاد رویہ اختیار کرنا چاہیئے۔ یعنی یہ قطعاً مناسب نہ ہوگا کہ پہلے سے بنے بنائے کسی تصور کو (ہر فنکار نہیں) اسی فنکار کے ہر فن پارہ پر لاگو کر دیا جائے۔ اس طرح محض گمراہ کن صورت حال سامنے آئے گی۔ یا نقاد کی بیچارگی، ذہنی دیوالیہ پن اور کوڑھ مغزی کا اظہار ہوگا۔ دوسری طرف فن کار یا فن پارہ کے معائب یا محاسن بھی واضح نہ ہو پائیں گے۔ لہذا اس سلسلہ میں اگر میں کوئی ایک جواب (تھوڑے بہت اختلافات اور شکوک کے ساتھ) دے سکتا ہوں تو وہ "دال" ہے۔ یعنی نقاد سچا اور ایماندارانہ بیان دے۔ بس۔

## مرزا حامد بیگ

میرے خیال میں ناقد پر دوہری ذمہ داری عائد ہوتی ہے۔

اوّل تو اسے "اعلیٰ" اور "ادنیٰ" ادب کی پہچان ممکن بنانا ہے اور ثانیاً WORKING ART کی شرح کرنی ہے۔ یوں پہلی سطح پر تو وہ تخلیق کار کے تخلیقی مرتبہ کا تعین کرے گا اور اچھے برے میں حدِ فاصل قائم کرتے ہوئے، کاٹھ کباڑ کے انبار میں سے نزدل تخلیقات کو علاحدہ کر کے بُنت اور لفظ کے در تارے کی سطح پر امکانات کی وضاحت کرے گا۔ جبکہ دوسری سطح پر اُسے ادب کے قاری کی تربیت کا فریضہ بھی انجام دینا ہے۔ تاکہ جب پرانا علم الکلام اپنے امکانات مکمل کر لے، تو بدلتے ہوئے اسالیب اظہار اور بُنت کی سطح پر احساسات کے اجنبی اور مُبہم سگنلز کی قاری تک رسائی ممکن ہو سکے جبکہ ہمارے ہاں زیادہ تر محض اور محض SWEEP کرنے کے انداز میں فتویٰ بازی کو تنقید کا نام دے دیا گیا ہے۔ لارنس، لوکاچ اور لیوس کب پیدا ہوں گے؟

## حسین الحق

میں سمجھتا ہوں کہ کوئی بھی صحیح اور مخلص ناقد نہ تو صرف فیصلہ جاتی ہو سکتا ہے، نہ صرف تاثراتی، نہ صرف مدّاح اور نہ صرف شارح، کیونکہ جیسے ہی کوئی ناقد کسی فن پارے پر اپنی مخصوص تنقیدی نگاہ دوڑانا شروع کرتا ہے ویسے ہی اس کے اندر چھپا خالق اس کی انگلی پکڑ کر اسے اس مقام پر لا کھڑا کرتا ہے جہاں سے اس فن پارۂ مخصوص کی تخلیق کے وقت خالق نے اپنا سفر شروع کیا تھا، البتہ اس سلسلے میں کبھی کبھی ایسا بھی ہوتا ہے کہ راہی کعبہ کے بجائے ترکستان چلا جاتا ہے اور ــــــ"

ع گاہے گاہے غلط آہنگ بھی ہوتا ہے سروش

مگر جیسا کہ میں عرض کر چکا، میری گفتگو کا مرکزی نقطہ جینوئن ناقد ہے اور جینوئن ناقد خالق کے آشوبِ فکر کا اسی وقت ہم نوا ہو سکتا ہے جب وہ خود اپنے آپ کو بھی اس کیفیت کا اسیر کر سکے، اس صورتِ حال تک پہنچ سکے، اس درد میں شامل

ہوسکے جو لمحۂ تخلیق میں خالق کا مقدر رہی۔

اور جب یہ ہوگا تو تخلیق خود بخود اپنے آپ کو کھولتی چلی جائے گی۔ اور تخلیق جب کھلے گی تو یہ شرح ہوگی اور شرح جب ناقد پر اپنا انشراح کر دے اور ناقد اس انشراح کا انعکاس صفحۂ قرطاس کے حوالے کر دے (جو اسے کرنا ہی ہے) تو یہ انعکاس ہی "اظہارِ تاثرات" کی شکل اختیار کر لیتا ہے، اور جب "انشراح و انعکاس"، "اظہارِ واقعی" تک پہنچ جائے اور "اظہارِ تاثرات" کے لمحۂ گراں قدر میں ناقد کے پیشِ نظر صرف تخلیق رہے اور ناقد باقی دوسرے تمام تحفظات سے آزاد ہو جائے تو اسے "سچا اور ایماندارانہ بیان" کے علاوہ اور کوئی دوسرا نام نہیں دیا جا سکتا۔

مگر ان تینوں منازل سے گذر جانے کے فوراً بعد ایک چوتھی منزل بھی خود بخود سامنے آجاتی ہے (جسے آپ نے "پہلے طریقۂ کار" کے تحت رکھا ہے) اور ناقد کے درون میں خود بخود ایک چمک سی ہوتی ہے، اک احساس پیدا ہوتا ہے، اور ناقد اپنے آپ بے اختیارانہ تخلیق کے اچھی یا بری، پائیدار یا ناپائیدار، اور متاثر کن یا غیر متاثر کن ہونے کے بارے میں ایک رائے اپنا لینے پر اپنے آپ کو مجبور پاتا ہے۔ مگر یہ تاثر، یہ احساس اور یہ چمک بھی پیچیدگیوں سے پُر ہے۔

پیچیدگیوں سے پُر ان معنوں میں کہ لاکھ کوشش کے باوجود ناقد کا تمام تحفظات اور تعصبات سے بالاتر ہو جانا ممکنات میں سے نہیں ہے، اس لیے میں تنقید کے EVALUATION PROCESS کو اصولی طور پر صحیح ماننے کے باوجود عملی بنیادوں پر اسے کمزور اور گمراہ کن طریقۂ کار سمجھتا ہوں، مگر اس سلسلے میں بھی ان ناقدوں پر اعتبار کیا جا سکتا ہے جو اپنی مسلسل اور انتھک ناقدانہ مساعی کے ذریعہ اپنی غیر جانبداری، فکری بلوغ و استحکام اور استنباطِ نتائج کے سلسلے میں صحیح بلکہ اصح ہونے کی مثالیں پیش کر چکے ہیں۔ مگر نومشقوں کے لیے یہی بہتر ہے کہ اس آخری اور خطرناک منزل تک پہنچنے کی سعی نہ فرمائیں بلکہ فی الحال تین منزلوں کی سرگردگی ہی کو اپنے لئے غنیمت سمجھیں۔

## شوکت حیات

نقاد سے میں بنیادی طور پر یہ توقع کروں گا کہ وہ تخلیق کی عظمت اور برتری کا معترف ہو۔ اس کے ساتھ ساتھ اس کا تنقیدی رویہ تعصبات سے پاک اور غیر جانبدار ہو۔ پھر وہ جو بھی طریقۂ کار استعمال کرے، مجھے کوئی اعتراض نہیں ہوگا۔ ویسے تخلیق کے قریب سے قریب پہنچنے اور اس کی نت نئی جہتوں کی نشاندہی میں زیادہ سے زیادہ کامیابی حاصل کرنے کے لیے نقاد کو تنقید کے تمام طریقۂ کار کو آزمانا ہوگا۔ کثیر الابعاد افسانوں کے دور میں یہ ممکن بھی نہیں کہ کوئی ایک طریقۂ کار قاری اور تخلیق کے درمیان حائل خلیج پر پل کی تعمیر کر سکے۔ لہٰذا میں اپنے نقاد سے یہ چاہوں گا کہ وہ میری تخلیق کے سلسلے میں تنقید کے مختلف طریقۂ کار، (DESCRIPTIVE, APPRECIATIVE INTERPERATIVE) کی منزلوں کو طے کرتا ہوا آخیر میں EVALUATIVE طریقۂ کار اپنائے۔ اور اس میں بھی اس کا نقطۂ نظر فتوے صادر کرنا نہ ہو بلکہ تخلیق کی قدر و قیمت کا تعین کرنا۔ اور اسی لیے EVALUATIVE کے لئے میں اردو میں "فیصلہ جاتی" کے بجائے "تعیناتی" اصطلاح کا استعمال کرنا چاہوں گا۔

## طارق چھتاری (جواب ۔ دو)

میں ذاتی طور پر تنقید کے EVALUATIVE طریقے کو درست سمجھتا ہوں۔ تخلیق کے اچھے یا برے ہونے کا فیصلہ قاری پر چھوڑا جائے یا نقاد پر — دونوں صورتوں میں فیصلہ لازم ہے۔ اگر کہا جائے کہ فیصلہ قاری پر چھوڑ دینا چاہیئے تو سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کیا نقاد قاری نہیں ہوتا؟ میری نظر میں نقاد ایسا قاری ہے جو عام قاری کے مقابلے میں زیادہ معتبر ہے، اچھے برے کا بہتر شعور رکھتا ہے اور اپنی رائے کے اظہار پر قادر بھی ہوتا ہے۔ اگر نقاد کسی تخلیق کے صرف معنی و مفہوم بتاتا ہے یا اپنے تاثرات بیان کر دیتا ہے یا پھر تخلیق کا سچا اور ایماندارانہ بیان تحریر کرتا ہے اور کسی نتیجے یا فیصلے پر نہ پہنچ کر اس کے اچھے یا برے ہونے کے اسباب اور وجوہات نہیں بتاتا ہے تو اس صورت میں وہ تنقید کا حق ادا نہیں کر پاتا۔ دراصل نقاد

کسی بھی قسم کی تنقید کرے اس کے ذہن میں اس تخلیق سے متعلق ایک رائے قائم ہو جاتی ہے، اسی رائے کو فیصلہ کہہ سکتے ہیں۔ لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ نقاد دلائل دیے بغیر دو لفظوں میں فیصلہ صادر کر دے۔ فیصلہ جاتی تنقید سے مراد وہ تنقید ہے جس میں موضوع کی تشریح و تفسیر، علامتوں کے معنی و مفاہیم اپنے تاثرات زبان و بیان کی نزاکتوں اور اظہار کے طریقۂ کار کی روشنی میں کسی بھی تخلیق کا اس طرح تجزیہ کیا جائے کہ اس نتیجے یا فیصلے پر پہنچا جا سکے کہ تخلیق اعلیٰ پائے کی ہے یا معمولی درجے کی۔

سوال ۲ ——— شمس الرحمٰن فاروقی

کیا آپ اپنے نقاد کے لئے یہ مناسب سمجھیں گے کہ وہ آپ کی تخلیق میں ایسے معانی و مفاہیم تلاش کرے جو آپ کے عندیے (INTENTION) میں نہ ہوں۔ کیا آپ کے خیال میں یہ ممکن ہے بھی کہ نقاد آپکے عندیے تک بلا شک و شبہ پہنچ سکے۔ اگر ایسا ہے تو پھر آپ کے نزدیک علامت اور استعارے کا تفاعل کیا ہے؟ کیا آپ کے خیال میں یہ صحیح نہیں ہے کہ علامت اور استعارہ معانی کو روشن یا وسیع تو کرتے ہیں لیکن فن کار کے عندیے کو مبہم بھی کر دیتے ہیں۔

جوابات:

## قرۃ العین حیدر

آجکل ایک جناتی قسم کی تنقید لکھی جا رہی ہے (مثال: مہدی جعفر) جس میں (الف) کچھ پتہ نہیں پڑتا ہے کہ مضمون نگار کہنا کیا چاہتا ہے۔ (ب) ایسے مفاہیم تلاش کر لیے جاتے ہیں جو لکھنے والے کے عندیے میں نہیں تھے اور نہ کسی علامت اور استعارے سے اس کا اشارہ ملتا تھا۔ ایک بار بیدی صاحب نے شاید "ایک باپ بکاؤ ہے" کے لیے مجھ سے کہا تھا کہ یار لوگوں نے اس میں اسطوری اور جانے کیا کیا نکتے ڈھونڈ نکالے ہیں جو ان کے ذہن میں نہیں تھے۔

اس کے برعکس میرا ذاتی مسئلہ یہ ہے کہ سوائے "آگ کا دریا" کے (جس کی بال کی کھال نکالی جا چکی ہے) میری تحریروں کے استعارے، علائم اور تلمیحات کو اکثر نقادوں نے قطعاً نظر انداز کیا ہے یا غلط مطالب اخذ کیے ہیں۔ مثلاً مراد آباد کے فساد کے متعلق افسانے "دریں گرد سوارے باشد" ایک خاصے مشہور

ناقد کو "مسلمانوں کی نئی زر پرستی" کے متعلق افسانہ نظر آیا۔

ظاہر ہے کہ علامت و استعارے کا تفاعل وہی ہے جو ہونا چاہیئے۔ آجکل یا بیحد مبتدیانہ اور OBVIOUS قسم کے علامتی افسانے لکھے جارہے ہیں یا بیحد مبہم۔ استعارہ اتنا مبہم نہ ہونا چاہیئے کہ بالکل سمجھ میں نہ آئے۔ ورنہ ایک SANE تخلیق اور پاگلوں کی لکھی ہوئی تحریروں میں کوئی فرق نہیں رہے گا مغرب کے پاگل خانے اپنے ذہنی مریضوں کے لکھے ہوئے افسانے نظمیں اور ان کی بنائی ہوئی تصویریں شایع کرتے ہیں جو اکثر نہایت فکر انگیز اور مضطرب کرنے والی ہوتی ہیں مگر وہ صیح الدماغی کا ادب یا آرٹ نہیں۔

ذاتی طور پر میں ضرور ایک صاحب نظر نقّاد سے یہ توقع رکھوں گی کہ وہ میری SECRET LANGUAGE کو سمجھ لے اور اس کی تفسیر و تشریح کرسکے۔ لیکن جب تخلیق کار اور ناقد کے درمیان ہی کمیونی کیشن نہیں تو یہ قصور کس کا ہے؟ ناقد کو بلاشک وشبہ میرے عندیے تک پہنچنا چاہیئے اگر وہ نہ سمجھ سکے تو اس کا برملا اظہار ہونا چاہیئے بغیر سمجھے بوجھے اپنی رائے دینا میرے نزدیک نقاد کا صیح منصب نہیں ہے۔ علامت اور استعارے معانی کی توسیع ضرور کرتے ہیں لیکن فنکار کے عندیے کو مبہم اس وقت کرتے ہیں جب فنکار چاہے کہ فنی یا کسی اور مقصد سے وہ عندیہ مبہم رہے۔ مجھ سے اکثر طنزاً کہا جاتا ہے کہ آپ کی تحریروں پر لکھنے کے لئے تو بہت سے علوم سے واقف ہونا چاہیئے۔ یہ بالکل مہمل بات ہے اگر ناقدین نے اپنے آپ کو ادب کا پارکھ مان کر اپنی گدیاں سنبھالی ہیں تو یقیناً ان کو بہت سی پوتھیاں باچنی چاہیئں۔ ادب اکہری چیز نہیں ہے۔

فن کار چاہتا تو ہے کہ علایم کے ذریعے معانی روشن ہوں اور وہ دھندلے ہوجاتے ہیں تو یہ لکھنے والے کی اپنی کمزوری ہے۔ بڑے فن کاروں کا ابہام ان کی طاقت ہے۔ ٹی۔ ایس۔ ایلیٹ کا ہر قاری تاریخ انگلستان یا اینگلو کیتھولک چرچ کی LITURGY سے واقف نہیں یا ایٹس کو آیرش اساطیر جانے بغیر بھی پڑھا جاسکتا ہے یعنی اس کے الفاظ کے ظاہری / یونیورسل / اندرونی معانی بھی گرفت میں آسکتے ہیں۔ لیکن ابہام برائے ابہام جو پچھلے دنوں اردو میں رائج تھا لایعنی ہے۔

## عمیق حنفی

تخلیق بالخصوص شعری تخلیق کم و بیش ذاتی اظہار کی نوعیت رکھتی ہے۔ الفاظ کی در و بست اور آہنگ سے جو فضا پیدا ہوتی ہے اس فضا سے کتنی مناسبت اور مطابقت آپ پیدا کر سکتے ہیں اسی قدر اس کی تنقیدی تحسین بھی آپ کر سکتے ہیں۔

استعارہ اور علامت شعر کو بلیغ بناتے ہیں اور اس کی بلاغت میں تہ داری اور گہرائی پیدا کرتے ہیں۔ استعارہ اور علامت سے شعر کی معنوی ہمہ جہتی اور گیرائی میں اضافہ ہوتا ہے۔ شعر کی معنویت کے امکانات مزید روشن ہوتے ہیں۔

لہٰذا نقاد شعر کو اپنے دل و دماغ میں پھیلنے اور بڑھنے کا موقعہ دے کر اس کے معنوی پھیلاؤ اور بڑھت کے مدارج سے قاری کو روشناس کرے۔ یہ اچھی بات ہے۔

دراصل گھپلا وہاں سے پیدا ہوتا ہے جہاں نقاد نے ینگ کے اجتماعی لاشعور اور نسلی حافظے کے نظریات کو "تخلیقی" شان سے اپنی تنقید میں اندھا دھند شامل کر لیا اور شاعر اور اس کے شعر کے شعوری احاطے کے باہر سے مفاہیم کی درآمد شروع کر دی۔ شعور اور ارادے سے لاشعور کے بے ضابطہ اور من مانے ٹکراؤ سے بہت زیادہ کنفیوژن پیدا ہوتا ہے۔ ارتباط اور انضباط کا دامن اگر نقاد کے ہاتھ سے چھوٹ جائے تو تنقید چوں چوں کا مربہ بن کر رہ جاتی ہے اور میدانِ جنگ میں عین لڑائی کے بیچ کتھک شروع ہو جاتا ہے۔

نقاد اگر محض فنی جمالیاتی اور تکنیکی تحدید کا پابند ہوتا ہے تو تنقید یک طرفہ اور یک رخی ہو جاتی ہے۔ ایک بین الضوابط رویہ تخلیق اور اس کے قاری کے درمیان دلچسپی اور رفاقت کا مضبوط رشتہ قائم کر سکتا ہے۔

## بلراج کومل

ہر تخلیق کی (اس کے درجے کے تعین کے باوجود) اپنی ایک منفرد شخصیت ہوتی ہے جو اس کے خالق کی مخصوص شخصیت اور اس کا محاکمہ کرنے والے نقاد کی

مخصوص شخصیت کے باوجود اور باوصف، منفرد اور مختلف ہوتی ہے۔ علامت اور استعارہ نہ معانی کو روشن کرتے ہیں نہ مبہم۔ صرف تخلیق کو ایک تخلیقی جہت اور نوعیت عطا کرتے ہیں جو بیان سے بلند تر بالاثر اور وسیع تر ہوتی ہے۔ تخلیق کے مرتبے کا انحصار ہی دراصل استعارے اور علامت کی ہمہ جہت کیفیات اور امکانات پر ہے۔

## شہریار

تنقید تخلیق کا تتمہ نہیں ہے بلکہ اپنا ایک آزاد وجود رکھتی ہے۔ کوئی فنکار قطعیت کے ساتھ یہ نہیں بتا سکتا کہ اس کی کس تخلیق کا کیا محرک تھا اور اس کا عندیہ کیا ہے۔ تخلیقی شعور اور عمل کی ایسی وضاحت صرف وہی فن کار کر سکتے ہیں جو منطقی اور نثری خیالات کو تخلیق کے نام سے پیش کرتے ہیں۔ اکہرے فن پاروں کو تنقید کی ضرورت ہے اور ان کے معنی و مفہوم کی پرتوں کو کھولنے کا مسئلہ۔ لیکن معنی خیز فن پاروں میں ایک سے زیادہ معنی کی گنجائش ہوتی ہے اس لئے مختلف نقاد اس پر مختلف زاویوں سے غور کر سکتے ہیں اور ایک کا نتیجہ دوسرے کے نتائج سے بالکل مختلف ہو سکتا ہے اس کے باوجود دونوں اپنی اپنی جگہ صحیح ہو سکتے ہیں بلکہ ہوتے ہیں تخلیق کے بعد فن پارہ ایک آزاد اور خود مکتفی وجود اختیار کر لیتا ہے، نقاد اور قاری کو اس کی پوری آزادی ہوتی ہے کہ اس کی بلاغت کو اپنے طور پر سمجھے اور سمجھائے البتہ ایسے ہر مطالعہ میں یہ مطالبہ تخلیق کار کر سکتا ہے کہ مفہوم اور معنی کے تعین میں اس کے لفظوں میں اضافہ یا کمی نہ کی جائے۔ رہا استعارے یا علامت سے دھند یا روشنی پیدا ہونے کا مسئلہ تو اس باب میں صرف اتنا کہنا چاہوں گا کہ اگر استعارے یا علامتیں صرف دھند یا صرف روشنی پیدا کرتے ہیں تو یہ فن کار کا عجز ہے ورنہ ہر دھند روشنی کی طرف اور ہر روشنی دھند کی طرف سفر کرتی ہے۔

## اقبال مجید

علامت واستعارہ GUIDED MISSILE کے مانند ہے۔ یہ میزائل جس قدر صحیح طور پر COMPUTERIZED ہوگا نشانہ ٹھیک بیٹھے گا۔ تب ہی تو علامتی اور استعاراتی پیرائے میں اناڑی یا فیشن زدہ قسم کے تازہ واردان اِدھر اُدھر راکٹ چھوڑتے رہتے ہیں۔ ناقد بھی غریب مارا جاتا ہے اور قاری بھی۔

## کاوش بدری

بیشک کوئی قباحت نہیں، اس لیے کہ کبھی کبھی فن کار کو اس کے جذبے کا تموّج ایسی سطح پر لا ڈالتا ہے جس کی اس کو مطلق خبر تک نہیں ہوتی۔ شعری ادب میں اس کی وافر مثالیں مل سکتی ہیں کہ شاعر کبھی کبھی وہ بات کہہ جاتا ہے جو اس کی طبع موزوں یا فکری کاوش سے تعلق نہیں رکھتی۔ اس کے نفس ملہم کے کسی کواڑ کا پردہ ایک لمحہ کیلئے ہٹ جاتا ہے بالکل اسی طرح جس طرح برآمدے کی چلمن ہوا کے تموّج سے ہوتی ہے۔ جن شاعروں میں سلامتِ طبع فطرتاً ودیعت ہوتی ہے ان کا چھپا ہوا نفسِ ملہم اکثر ان کے ساتھ تعاون پر آمادہ رہتا ہے جو ماورائی شعر ان کے قلم سے ٹپک پڑتے ہیں۔ ان کے حقیقی سرچشمے سے وہ ناواقف ہوتے ہیں۔ اتفاقاً اگر کوئی شاعر عارف بھی ہوتا ہے تب تو وہ خوب واقف ہی نہیں ہوتا بلکہ ان الہامات پر قدرت بھی حاصل کر لیتا ہے۔ مولانا رومؒ ایسے شاعروں کے سرگروہ ہیں (حالانکہ مولانا روم کا کلام لسانی اغلاط سے پاک نہیں ہے) جو شاعر طبیعت کی سلامتی تو رکھتے ہیں لیکن عارف نہیں ہیں ان پر الہام کی ریزشیں تو ہوتی رہتی ہیں لیکن ان الہامات کے اتھاہ معانی پر انھیں وقوف نہیں ہوتا۔ اس گروہ میں ڈاکٹر سر محمد اقبال کی مثال پیش کی جا سکتی ہے۔

## قمر احسن

میں یہ بات قطعاً پسند نہیں کروں گا اور نہ ہی کیا ہے کہ نقاد ایسے معانی تلاش کرے جس کا جواز تحریر میں نہ ہو۔ لیکن میں اسے قطعاً مناسب اور ضروری سمجھتا ہوں کہ

نقاد ایسے گوشے تلاش کرے جو فن کار کا عندیہ (ممکن ہے) نہ ہوں۔ اس لئے کہ فن کار کا عندیہ جاننا یا جان لینا ممکن اور مناسب نہیں ہے اور نہ یہی ضروری ہے کہ فن پارہ فن کار کے عندیہ تک محدود ہے۔ ایسی بہت سی مثالیں ادب میں ہیں جہاں فنکار کا عندیہ فن پارہ کو کمزور یا محدود بنا دیتا ہے اور قاری نے یا نقاد نے اس میں سے جہاں معنی پائے ہیں۔ لیکن اس سلسلہ میں پھر عرض کر دوں کہ جو معانی و مطالب وہ اخذ کرے اس کا اس فن پارہ میں "امکان" اور "جواز" ہو۔

میرے خیال میں کمزور فن پارہ میں تو کسی حد تک یہ ممکن ہے کہ نقاد فنکار کے مافی الضمیر اور عندیہ تک پورے طور سے بلاشک وشبہ پہونچ جائے لیکن بہتر ادبی تخلیق میں یہ امکان کم سے کم ہو جاتا ہے۔ اور یہ بھی عرض کر دوں کہ اگر کوئی فن پارہ اپنے فنکار کے عندیہ تک محدود ہوگا تو یقیناً بہت بہتر تخلیق نہ ہوگی۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ علامت اور استعارہ معانی کو روشن تر اور وسیع تر کرتے ہیں اور اسی کے ساتھ فن کار کے عندیے کو مبہم کر دیتے ہیں تاکہ مزید امکانات اور ابعاد پیدا ہو سکیں تاکہ تخلیق فن کار کے دیئے ہوئے ایک بُعد سے بلند ہو جائے۔ ہو سکتا ہے کہ فن کار نے کوئی عندیہ رکھا ہو اور اسے خود بھی مبہم رکھنا چاہتا ہو۔ یہ اس کا ذاتی مسئلہ، جبلت اور تخلیقی یا اظہاری ضرورت ہے۔ کہ وہ اسے کہہ بھی دینا چاہتا ہو اور چھپا جانا بھی چاہتا ہو۔ اس میں نقاد کی ذات کہیں نہیں دخل انداز ہو سکتی۔ اس کا دائرۂ کار عندیہ سے واقف ہونے یا نہ ہونے سے الگ تخلیق اور محض تخلیق کی سطح پر ہونا چاہیئے۔

## مرزا حامد بیگ

فی الحال میرے نزدیک یہ بات زیادہ اہم نہیں ہے کہ اردو ادب کا ناقد تخلیق کار کے عندیہ (INTENTION) تک سو فیصد پہنچا یا نہیں۔ اس لیے کہ میرے نزدیک اہمیت "اظہار" کو حاصل ہے، "سو فیصد ابلاغ" کو نہیں۔ بالغ تخلیقی عمل پہلے اظہار ہے اور اس کے بعد ابلاغ۔ یہ اگر ناممکن یا مشکل ہے تو اسے ممکن اور آسان بنانے کے لئے سہولتیں ناقد فراہم کرے گا اور قاری تخلیق کی جانب پیش قدمی۔

فی زمانہ تو یہی دیکھنے میں آیا ہے کہ لاشعور، تخیّل اور خُفتہ جذبات اظہار چاہتے ہیں اور عقلیت زدہ لوگ استعارے سے خوفزدہ، ابلاغ کا واویلا کرتے ہوئے۔ سو، جو لوگ لفظ کو ذریعہ مانتے ہیں وہ سو فیصد ابلاغ چاہیں تو چاہیں، میں تو تخلیقی عمل کو حیاتیاتی ضرورت خیال کرنے والوں میں سے ہوں اور لفظ کے ورتارے کو مقصود بالذات سمجھتا ہوں، اسی لئے اظہار کو اوّلیت دیتا ہوں۔

جہاں تک طے شدہ علامات برتنے کا معاملہ ہے تو وہاں ابہام پیدا نہیں ہوتا، بلکہ غیر متعین علامات کا ورتارا ابہام کا باعث بنتا ہے۔ اس لئے کہ طے شدہ علامات کی سپلائی لائین تو ہماری داستان، متھ، ملفوظات اور حکائیات سے ہے۔ البتہ غیر متعین یا خالصتًا نجی احساسات کی علامات برتتے ہوئے محض اعلیٰ تدبیر کاری سے کامیابی حاصل کی جاسکتی ہے اور ناقد کی ضرورت یہاں پڑتی ہے۔

## حسین الحق

البتہ جب جینوئن ناقد ان تمام منازل سے گذرتا ہے تو وہ اس سفر میں کبھی کبھی خالق کو بھی پیچھے چھوڑ جاتا ہے، میں نے پیچھے چھوڑنے کی بات ان معنوں میں کی ہے کہ میرے خیال میں تخلیقی عمل لاشعوری اور اضطراری ہے۔ (شعور اور لاشعور کی بحث پر بہت سے صفحات سیاہ کئے جاچکے ہیں لہذا یہاں اس کی تفصیل میرے خیال میں ضروری نہیں) اور یہ بھی ہم سب جانتے ہیں کہ لاشعور کی ایک اہم شاخ اجتماعی لاشعور بھی ہے، اور یہ بھی سب پر عیاں ہے کہ ایک شخص کا اجتماعی لاشعور دوسرے شخص کے اجتماعی لاشعور سے ہم آہنگ بھی ہوسکتا ہے اور ہم آہنگ ہوکر آگے کا سفر بھی کرسکتا ہے لہذا نقاد اگر کسی تخلیق میں ایسے معانی و مفاہیم تلاش بھی کرلے جو خالق کے عندیے میں نہ ہوں تو ورطۂ حیرت میں غرق ہوجانے کی کوئی خاص وجہ نہیں ہے۔

اور جہاں تک میرا سوال ہے، میں نقاد کو ضدّی، حجتی اور زور آور تو مانتا ہوں مگر جاہل نہیں، مزید براں یہ کہ اگر ناقد جینوئن ہے تو صاحب علم و ادراک و عرفان بھی ہوگا ہی، لہذا جینوئن ناقد یقینًا خالق کے عندیئے تک پہنچ سکتا ہے۔ اگر نہیں پہنچ سکا تو دو ہی صورت ہے، یا تو ناقد کا تنقیدی شعور کمزور ہے یا

پھر خود صاحبِ ساز غافل ہو گیا ہے اور غلط آہنگ کو سروش سمجھ کر بے سُر تال کا کوئی نغمہ چھیڑ رکھا ہے جو اس کے سامع یعنی ناقد کے پلّے نہیں پڑ رہا ہے۔

جہاں تک بات علامت اور استعارے کی ہے، علمائے زبان سے پوشیدہ نہیں کہ لفظ کا عروج مقام استعارہ ہے، اور انتہائی عروج یہ ہے کہ لفظ علامت بن جائے، لفظ جب اپنے زوال کی طرف رجوع ہوتا ہے تو ایک معنی اور مطلب کی کوٹھری میں قید ہو جاتا ہے یعنی محاورے کے "فرح" میں ڈھل جاتا ہے لہٰذا میرے نزدیک تو استعارہ اور علامت کا بنیادی تفاعل یہی ہے کہ وہ لفظ کی عزت، اہمیت اور منصب بڑھاتے ہیں اور اظہارِ بیان کو زیادہ مہذب اور صیقل شدہ ذریعہ بخشتے ہیں (واضح رہے کہ میں نے یہاں "علامتی تحریک" اور علامت کے "تخلیقی بدل" والے رویئے کی بابت خموشی اختیار کی ہے) اور (سائل ہی کے الفاظ میں) معانی کو زیادہ روشن اور وسیع کر دیتے ہیں۔

اس وقت وسعت کے سلسلے میں فنکار کا خیال اگر ذرا مبہم بھی ہو جائے یا بہ الفاظِ دگر خیال کے چہرے پر ابہام کا پردہ یا میک اپ بھی چڑھ جائے تو کیا حرج ہے؟ یوں بھی تو ہم خوبصورت ہونے کے لئے روز، پاؤڈر کی تہہ چہرے پر چڑھاتے ہیں، گذشتہ دنوں سردی سے بچنے کے لئے ہر آدمی چار چار پانچ پانچ کپڑا پہنے ہوئے تھا، مختلف حضرات سے گفتگو کرتے ہوئے مختلف انداز گفتگو اختیار کرنا ہی پڑتا ہے، پھر جدید جدید اور دھانسو قسم کے شاعر اور ادیب لوگ بھی ابہام اور اہمال سے خوف زدہ نہیں ہوئے (نہ سہی گر مرے اشعار میں معنی نہ سہی — سخن سادہ دلم را نہ فریبد غالب — بنتی نہیں ہے بادہ و ساغر کہے بغیر —— برہنہ حرف نہ گفتن کمالِ گویائی است — وغیرہ وغیرہ) تو پھر آج کے ادیب شاعر کی علامتیں اور استعارے بھی اگر اس کے عندیئے کو مبہم کر دیں تو کون سی قیامت ٹوٹ پڑے گی؟؟

## شوکت حیات

اگر میری تخلیق کا نسیجاتی نظام کسی ایسی معنوی جہت کی نشاندہی کرتا ہے جس سے میں خود نا آشنا ہوں تو اس کی تلاش میں کوئی حرج نہیں۔ ظاہر ہے تخلیق

کوئی جامد شئے نہیں۔ اس میں پروٹو پلازم کی طرح نامیاتی حرکی قوت ہوتی ہے ۔ تخلیق میں معنویتوں کی مختلف اور نامعلوم جہتیں تو پوشیدہ ہوں گی، لیکن ان کے درمیان کسی نہ کسی حد تک ہم آہنگی ہوگی۔ یعنی اس بات کی گنجائش نہیں ہوگی کہ اسے منافقت قرار دیا جاسکے۔

اگر کہانی بالکل اکہری نہ ہو تو نقاد کا عندیے کی ماہیئت تک ہو بہو پہنچنا آسان نہیں۔ تو اور بھی مشکل ہے۔ عموماً نقاد تخلیق کی روح کے ارد گرد ہی رہ جاتا ہے۔ آس پاس ٹامک ٹوئے مارتا رہتا ہے۔

استعارہ اور علامت کے تفاعل کے سلسلے میں کہی گئی بات سے میرا اتفاق ہے، اس اضافے کے ساتھ کہ دونوں کے ابہام کے دائرے مختلف ہوتے ہیں۔

## طارق چھتاری

تخلیقی لمحات میں تخلیق کار کا ذہن دو حصوں میں بٹا ہوا ہوتا ہے ایک کو INTENTION اور دوسرے کو لاشعور کہہ سکتے ہیں۔ کسی بھی تخلیق میں لاشعور کا دخل اتنا ہی ہوتا ہے جتنا کہ INTENTION کا۔ بعض اوقات تخلیق کار خود جب اپنی تخلیق پڑھتا ہے تو اس کے کئی ایسے معنی بھی سمجھ میں آتے ہیں جو تخلیق کرتے وقت اس کے ذہن میں نہیں تھے۔ ایسا نہیں ہے کہ یہ معنی اتفاقاً پیدا ہو گئے ہوں بلکہ فنکار کے لاشعور کی تہوں میں دبے ہوئے معنی اس کی تخلیق میں عیاں ہو جاتے ہیں۔

پریم چند کے افسانے کفن کی ابتدا اس جملے سے ہوتی ہے "جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے"۔ ہو سکتا ہے پریم چند کے INTENTION میں بجھے ہوئے الاؤ کے معنی صرف الاؤ ہوں، ان کے ذہن میں الاؤ کے بجھے ہونے کی معنویت نہ ہو۔ لیکن نقاد کو پورا حق ہے کہ وہ یہ سوچے کہ پریم چند نے ابتدا میں ہی بجھا ہوا الاؤ اس لئے تحریر کیا ہے کہ وہ بجھے ہوئے الاؤ کی طرح مفلوک الحال اور بے حس کرداروں کی کہانی کہنے جا رہے ہیں۔ اس طرح بجھا ہوا الاؤ مفلوک الحالی

اور بے حسی کی علامت بن جاتا ہے۔ میرے خیال میں یہ غلط ہے کہ علامت اور استعارہ فنکار کے عندیے کو مبہم کر دیتے ہیں۔ اگر مکمل فنکاری کے ساتھ علامت اور استعارے کا استعمال ہو تو وہ معنی کو روشن اور وسیع کرنے کے ساتھ ساتھ فنکار کے INTENTION کو بھی سمجھنے میں مدد کریں گے۔!!

## سوال ۳ ــــــــــ شمس الرحمٰن فاروقی

کیا آپ کا نقاد اس بات میں حق بجانب ہوگا کہ وہ آپ کی تخلیق پر اظہار خیال کرتے وقت آپ کی ذاتی زندگی کے واقعات اور آپ کی ذاتی رایوں اور پسند و ناپسند کو بھی اپنے فیصلے یا تجربے یا تاثر یا بیان کی دلیل میں لائے؟

جوابات:

## قرۃ العین حیدر

تنقید لکھتے وقت فنکار کی ذاتی زندگی رائیں، پسند ناپسند وغیرہ کے متعلق CONTENT شعوری یا غیر شعوری طور پر نقاد کے ذہن میں عموماً پہلے سے موجود رہتا ہے۔ بالکل نئے لکھنے والوں کے علاوہ مشہور اہل قلم کے متعلق سب کو اتنا معلوم رہتا ہے کہ اس کا اثر ناقد کی رائے پر پڑنا ناگزیر ہے۔ میں نے آجتک میراجی کے متعلق کوئی مضمون ایسا نہیں پڑھا جس میں اس شاعر کی ابنارمل نفسیات کو زیر بحث نہ لایا گیا ہو۔ کہا جاسکتا ہے کہ تراں تزیبے کی طرح میراجی اپنی ابنارملٹی کو CELEEBRATE کرتے تھے۔ مگر مجاز، منٹو، ناصر کاظمی کی جو ہیں زندگیاں اور ان کی شراب نوشی یا کرشن چندر وفیض کی اشتراکیت سے وابستگی ان پر تنقید کے فریم ورک میں ہمیشہ شامل رہتی ہیں۔ انتظار حسین اور ان کی "ہجرت" کی MISTIQUE لازم و ملزوم ہو چکے ہیں۔ جب کوئی "خوشیوں کا باغ" پر لکھنے بیٹھتا ہے تو اسے پہلے سے معلوم ہے کہ انور سجاد ایک سیاسی آدمی ہے اور اس نے ایک سیاسی استعاراتی ناول لکھا ہے۔ آپ کے TAINE کی تھیوری بھی تو یہی تھی کہ فنکار کی زندگی اس کی نسل قومیت سماجی پس منظر وغیرہ نقاد کے پیش نظر رہنا چاہیے۔ اردو میں خواتین کا معاملہ گویا ایک اور جہت کا اضافہ کرتا ہے۔ ہمارے فکشن پر بڑی حد تک خواتین غالب ہیں۔ تنقید مردوں کا اجارہ رہی ہے سوائے

ایک خاتون ممتاز شیریں مرحومہ کے ) ، ناقدین کے رویے اکثر MALE
WOMANISM کی غمازی بھی کرتے ہیں اور ایک عجیب سا رویہ یہ ہے :
مثلاً کشور ناہید کے نئے شعری مجموعے کے گرد پوش پر انور سجاد شاعری پر اظہار خیال
کرنے کے بعد آخری جملہ یوں لکھتے ہیں " وہ پکوڑے بھی اچھے بناتی ہے "! یہ کیا بات ہوئی؟

## عمیق حنفی

ذاتی زندگی ، تجربے ، تربیت ، صحبت اور تخلیق کار کی ذاتی رائے اور پسند اور ناپسند
سے استفادہ اٹھانے کا حق نقاد کو یقیناً ہے مگر تنقید کا سارا عمل توازن ، تناسب اور
صوابدید پر قائم ہے ۔ تحقیق اور تصدیق لازمی ہے ۔ بعض اوقات شاعر کی رائے اور
اظہارِ عقائد گمراہ کن اور درغلانے والی بھی ہوتی ہے ۔ مثلاً میراجی کے کرشن بھگتی اور
ولیشنومت کے بارے میں بیانات اور اپنی شاعری میں شرنگار رس کے متعلق توجیہات
نے بڑے بڑے ناقدوں کو گمراہ کر دیا ۔

## بلراج کومل

سوانحی تفصیلات کی روشنی میں تخلیق پر اظہار خیال کرنا سراسر غلط طریق کار ہے ۔
تاریخ ادب اس بات کی شاہد ہے کہ ذاتی اخلاقیات اور ادبی اخلاقیات ایک دوسرے پر
اثرانداز ہونے کے باوجود تخلیقی نتائج مرتب کرنے کے سلسلے میں مطلق العنان اور خود مختار ہیں ۔

## شہریار

کسی تخلیق پر رائے دیتے ہوئے فنکار کی ذاتی زندگی اور ذاتی رایوں پر بھروسہ
کرنے میں گمراہی کا امکان زیادہ ہے ۔ اچھا اور اہم فن پارہ وہی ہے جو تخلیق کے بعد
انفرادی اور خود مکتفی وجود اختیار کرے اور فن کار سے بے نیاز ہو جائے ۔ فن کار اپنے فن
کے بارے میں عام طور سے جن خیالات کا اظہار کرتا ہے ان کی روشنی میں اس کے آئندہ
تخلیقی سفر کے بارے میں تو اندازہ کیا جا سکتا ہے لیکن اس کی گذشتہ تخلیقات پر کچھ
روشنی نہیں پڑتی ۔

## اقبال مجید

اگر ان ذاتی رایوں ، زندگی کے واقعات یا پسند و ناپسند کا عکس تخلیق میں بھی اتنا ہی
' ذاتی ' کردار لیکر نمایاں ہوا ہے تو ورنہ نہیں ؛

## کاوش بدری

ادب کے استدراک میں، خصوصاً وہ تنقید جس کو استقرائی یا استخراجی کہا جاتا ہے اس میں نقاد قیاس، تجسس اور تفحص سے بہت کام نکالتا ہے۔ ایسے میں جہاں مصنف یا فنکار کے نفسیاتی میلانات سے اس کے فنی امکانات کو اجاگر کرنے کی ضرورت پیش آتی ہے وہاں استدلال کے لئے ذاتی واقعات ضرور ہوتے ہیں۔ پسند ناپسند، نقاد کا تجربہ یا تاثر وغیرہ اس بات پر منحصر ہے کہ نقاد کا فکر یا اس کی رائے کتنی قطعی ہے اور اس فکر یا رائے کو علم، استدلال اور منطق کی کتنی کچھ پشت پناہی حاصل ہے۔

## قمر احسن

اگر کسی مخصوص تخلیق کے تجزیہ یا تنقید میں ضروری ہو کہ ذاتی زندگی کے واقعات آراء اور پسند و ناپسند کا حوالہ دیا جائے تو قطعاً نقاد کو ایسا کرنا چاہیئے۔ یہ کلیہ یا اصول نہ ہونا چاہیئے بلکہ ضرورتاً ہونا چاہیئے۔

## مرزا حامد بیگ

تخلیق کار کی ذاتی آراء کے ضمن میں تو یہ تب ممکن ہے جب ہر تخلیق کار کے پاس اس کے لکھے کا جواز بھی موجود ہو اور اس کی تشہیر بھی ہو چکی ہو۔ اب دیکھیے نا۔ ایم اسلم نے کئی من روشنائی بہائی، لیکن اپنے لکھے کا جواز کبھی پیش نہ کیا۔ یہ محمد حسن عسکری صاحب ہی تھے کہ جنھوں نے ایم اسلم کے لکھے کا جواز فراہم کرنے اور اسے پاکستانی ادب کا چیمپئن قرار دلوانے کے لئے اپنی راتوں کی نیند گنوائی۔

جہاں تک ذاتی زندگی کے واقعات سے جانکاری کا معاملہ ہے تو کیا یہ ضروری ہے کہ "آپ بیتی" ہی لکھی جائے؟ تخلیق کا معاملہ تو خاصا ٹیڑھا ہے۔

## حسین الحق

اصولی طور پر تخلیق کو سمجھنے کا ایک رویہ یہ بھی ہے کہ فن اور فنکار کو ایک یونٹ مان کر کوئی نتیجہ نکالا جائے اور میں سمجھتا ہوں کہ اگر ناقد بے ایمان نہ ہو تو اس میں کوئی حرج بھی نہیں ہے لیکن اردو دنیا میں عملی طور پر اس کے جو نتائج سامنے آئے ہیں وہ کچھ بہت بہتر نہیں ہیں، اس لئے اس طریقۂ کار کا استعمال "ایمرجنسی" میں ہونا چاہیئے، یعنی ناقد جب بالکل "کوما" میں ہو اور اسے کسی اور ذریعہ سے خالق کے دروں تک

پہنچ کر جان بچانے کی راہ نہیں مل رہی ہو، لیکن اس کے باوجود میرا یہ یقین ہے کہ ناقد کی "خانہ آبادی" تو اس صورت میں شاید ممکن ہے مگر خالق کی "خانہ خرابی" بھی یقینی ہے۔

## شوکت حیات

اگر میری تخلیق کی تفہیم اور اس کی قدر و قیمت کے تعین میں سہولتوں کے پیش نظر ایسا کیا جائے تو نقاد حق بجانب ہوگا ورنہ بہتر یہی ہے کہ فن کو تخلیق کے حوالے سے ہی سمجھا جائے۔

## طارق چھتاری

میں اس حق میں نہیں ہوں کہ نقاد فنکار کی ذاتی رایوں اور ذاتی پسند ناپسند یا اس کی زندگی کے واقعات کی روشنی میں اس کی تخلیق کو پرکھے۔ کیونکہ فنکار جس لمحے کوئی فن، کوئی کردار یا کسی نفسیاتی پیچیدگی کو تخلیق کرتا ہے تو وہ اپنی ذات سے بہت دور نکل چکا ہوتا ہے۔ ذاتی رائیں، پسند ناپسند اور اس کی زندگی کے واقعات شعوری، اتفاقیہ یا کسی تعصب کی بنا پر بھی ہو سکتے ہیں۔ لیکن تخلیقی لمحات میں ان تمام چیزوں پر اس کا لاشعور حاوی ہو جاتا ہے۔ مثلاً کوئی تخلیق کار کسی خاص موقع پر یا کسی ردعمل کے طور پر یہ فرمائے کہ غالب ایک معمولی شاعر تھا اور اس کے مقابلے میں میاں قدوس عظیم شاعر ہیں تو اس کا یہ مطلب نہیں کہ نقاد اس کی ہر تخلیق کو میاں قدوس کے کلام کی روشنی میں پرکھے۔!!

## سوال ۶

شمس الرحمٰن فاروقی

اگر فیصلہ کرنا نقاد کا کام نہیں ہے تو کیا یہ بھی صحیح نہیں ہے کہ فن پارے کے بارے میں جو بھی اظہار خیال کیا جائے گا، اس میں کسی نہ کسی حد تک فیصلے کا عنصر بھی ہوگا۔ مثلاً یہی کہنا کہ "گئو دان کا مرکزی کردار ہوری ہے" فیصلہ جاتی بیان ہے۔ کیونکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ آپنے گئو دان کے تمام کرداروں کا مطالعہ کیا اور اس نتیجے پر پہنچے کہ ان کرداروں میں ہوری کو مرکزی حیثیت حاصل ہے یا مثلاً یہی کہنا کہ "اقبال کا مرثیۂ داغ، میر انیس کے مرثیوں کی طرح کا نہیں ہے" فیصلہ جاتی بیان ہے، کیونکہ اس کے معنی یہ ہیں کہ آپ مرثیوں کی قسمیں اپنے ذہن میں قائم کر چکے ہیں۔ ہم سب جانتے ہیں کہ کسی بھی فیصلے تک پہنچنے کی پہلی شرط یہ ہے کہ CATEGORIES

قائم کی جائیں۔ لہٰذا اگر ایسا ہے تو آپ یہ کیوں کر کہہ سکتے ہیں کہ تنقید کو فیصلہ جاتی ہونا چاہیئے ؟

**جوابات :**

## قرۃ العین حیدر

نقاد خالص معروضی تنقید بھی کر سکتا ہے اور فیصلے بھی (گو بعض ناقدین فتوے صادر کرتے ہیں) مگر اکثر اوقات فیصلے صادر کرنے والے آزاد نقاد اور مارکس وادی فیصلہ جاتی تنقید کرنے والے ادبی کو معیار میں شاید زیادہ فرق نہیں رہتا۔ علاوہ ازیں "قومی تشخص" پر اصرار کرنے والے آج کے پاکستانی نقاد بھی تو ان دنوں CATEGORIES قائم کر کے ان کے مطابق ادب کی چھان پھٹک میں مصروف ہیں۔ کیا انھیں ناقدین کے زمرے میں شامل نہیں کیا جائے گا ؟

## عمیق حنفی

فیصلے پر اس قدر اصرار کیوں ؟ نقاد، جیسا کہ میں عرض کر چکا ہوں، اگر مصرعوں کی ساخت، موزونیت، بندش، تراکیب، صرفی اور نحوی دروبست، روایت سے مطابقت یا بغاوت جیسے معاملات پر ایک معقول حد تک فیصلہ جاتی انداز اختیار کرتا ہے تو کوئی مضائقہ نہیں۔ لیکن اگر وہ کسی فن پارے کی قدر و قیمت پر فتویٰ دیتا ہے اور حاکمانہ انداز میں فیصلہ سناتا ہے تو ایک تخلیق کار کی حیثیت سے میں اس جسارتِ بیجا کو کو برداشت نہیں کر سکتا۔

## بلراج کومل

'گئو دان کا مرکزی کردار ہوری ہے' یا

'اقبال کا مرثیہ داغ میر انیس کے مرثیوں کی طرح نہیں ہے'، کچھ مضامین میں سے اٹھائے ہوئے جملے ہیں جن کے معانی 'مکمل معانی' کا تعین صرف سیاق و سباق میں ہی کیا جا سکتا ہے۔ یہ 'فیصلے' بھی کہے جا سکتے ہیں اور محض امکانی فیصلوں کے اشارے بھی۔ اگر یہ 'فیصلے' ہیں بھی تو اس سے صرف یہ ثابت ہوتا ہے کہ کچھ نقادوں نے تنقید کے سلسلے میں ایک طے شدہ طریق کار سے کام لیا ہے۔ یہ ہرگز ثابت نہیں ہوتا کہ تنقید کو خالصتاً فیصلہ جاتی ہونا چاہیئے۔

## شہریار

تنقید کو کسی نہ کسی منزل پر فیصلہ کرنا اور حکم لگانا ہوتا ہے۔ یہ بات بعد میں طے ہوتی ہے کہ یہ فیصلے کتنے منصفانہ اور ایماندارانہ تھے۔ ان فیصلوں پر نظر ثانی ہوتی رہتی ہے۔ ہر عہد اپنے طور پر اپنے ماضی کو دریافت کرتا ہے اور روایت کو متعین کرتا ہے۔

## اقبال مجید

اگر ناقد نے خود ہی اپنی اس کسوٹی کی کمزوریاں بھی بیان کر دی ہیں جس کسوٹی پر کس کر اس نے یہ فیصلہ کیا ہے کہ گئو دان کا مرکزی کردار ہوری ہے" تو وہ آرام سے یہ فیصلہ کر سکتا ہے اور تب یہ بات حکم کا درجہ خود ہی کھو دے گی۔ اور تنقید فیصلہ سے زیادہ 'امکانات' کی بات کرنے لگے گی۔ داستاوسکی برادرس کراماز وف میں اپنے ہیرو کو ہیر دیکھتے کتنا ڈرا ہے آپ جانتے ہی ہیں۔

## کاوش بدری

عارف، کامل اور پختہ کار نقاد کو تو اپنی تنقید میں فیصلہ جاتی انداز بھی اختیار کرنا ہوگا البتہ استقرائی نقادوں کیلئے دو ٹوک فیصلہ کرنا مشکل ہے۔

## قمر احسن

یہ کس نے کہا کہ نقاد کا کام فیصلہ کرنا نہیں ہے جیسا کہ اس سوال کی تشریح میں خود آپ کی تحریر سے یہ بات سامنے آجاتی ہے کہ فیصلہ تو کسی نہ کسی سطح پر ہوگا ہی یعنی تنقید بہر حال فیصلہ جاتی (کسی نہ کسی سطح پر) ہوگی۔ مسئلہ بس یہ ہے کہ اسے ہر فن پارہ کے تناظر میں دیکھنا اور بدلنا ہوگا۔

## مرزا حامد بیگ

اصل مسئلہ تو یہ ہے کہ زبان کے مروجہ قواعد و ضوابط اور روایتی ہئیت نا بامعنی نسل کو کس خانے میں رکھا جائے گا؟ کیا پہلے سے طے شدہ CATEGORIES کا نظام موقوف نہیں ہو جائے گا؟ اس لئے میرے نزدیک تو ہر نزول تخلیق کے لئے ناقد کو اپنے ناقدانہ ذوق کی تربیت بھی کرنا ہوگی۔ اس تربیت کی طلب ہم الوالعلیث صدیقی، عبادت بریلوی اور ممتاز حسین سے تو کرتے سے رہے۔ اس اہم ذمہ داری سے عہدہ برآ ہونے والے ناقد کے ہاں اگر فیصلہ جاتی انداز در آتا ہے تو سر آنکھوں پر۔

## حسین الحق

چونکہ میں تنقید کے فیصلہ جاتی ہونے کو (چند تحفظات کے ساتھ) صحیح سمجھتا ہوں اس لئے میرے لئے یہ سوال بے معنی ہے۔

## شوکت حیات

سوال نمبر ۴ کے جواب کی روشنی میں اس سوال کا جواب ظاہر ہے۔ صرف اتنا کہنا چاہوں گا کہ "گوؤدان کا مرکزی کردار ہوری ہے"۔ کو میں تعیناتی بیان سمجھتا ہوں۔

## سوال ۵ ———— شمس الرحمن فاروقی

کیا نقاد کو اس بات کا حق ہے کہ وہ آپ کی تخلیق کو اس بنا پر مسترد کر دے کہ زندگی کے بارے میں جو رویہ یا کسی حقیقت کے بارے میں جو نظریہ آپ کی تخلیق میں ملتا ہے، نقاد اس رویے یا نظریہ کو غلط سمجھتا ہے؟

جوابات:

## قرۃ العین حیدر

نقاد یقیناً میری تخلیقات کو مسترد کر سکتا ہے۔ جس طرح مجھے حق ہے کہ میں جو چاہوں اور جس طرح چاہوں لکھتی رہوں اسی طرح نقاد کو حق حاصل ہے کہ وہ مجھے مسترد کر دے۔ ادب تو جناب عالی بالکل آزادی کا معاملہ ہے لیکن مجھے علم نہیں کہ آج تک کسی لکھنے والے نے نقادوں کی دہشت میں لکھنا چھوڑ دیا ہو۔ دراصل اکثر ناقدین کے ہاں ان کے ذاتی یا نظریاتی تعصبات بھی کارفرما رہتے ہیں اور ان کے اپنے اپنے FADS ہیں۔ پروفیسر کلیم الدین احمد اقبال کے قایل نہیں۔ وزیر آغا ہر جگہ کھینچ تان کر زمین آسمان کے قلابے ملاتے رہتے ہیں۔ وارث علوی کا خیال ہے جبتک وہ ہر صفحے پر چند مغلظات استعمال نہ کرلیں گے ان کی بات میں وزن نہیں پیدا ہوگا۔

دراصل تخلیق کار اور نقاد کا معاملہ ان کی انانیت سے تعلق رکھتا ہے۔ ادیب یا شاعر سمجھتا ہے کہ اس کی تخلیقات کی اساس پر ہی ناقد اپنی دکان چمکاتا ہے۔ کچھ ناقدوں کو زعم ہے کہ وہ گویا ادب کے KING MAKER ہیں۔ میں نے بہت سے مشہور اہل قلم کو مشہور ناقدین کے آگے پیچھے پھرتے دیکھا ہے۔ مجھ سے

کہا جاتا ہے کہ "فلاں فلاں کو ANTAGONISE مت کیجئے آپ کے خلاف لکھنا شروع کر دینگے" کمال ہے۔

یوں تو شاید آپ کو یاد ہو گا ہی سارتر نا قدین کے بارے میں کیا کہہ گئے ہیں۔

شکریہ

**عمیق حنفی** نقاد کو کسی تخلیق کو مسترد کرنے یا قبول کرنے کا کوئی حق نہیں۔

تخلیق فن ہے تنقید سائنس۔ سائنس کا کام ہے حقیقت کو اس کے فطری تناظر میں دیکھنا، پرکھنا اور یہ بتانا کہ اس کی ترکیب اور ساخت کیسی ہے۔ شاعری میں احتساب کا عمل دخل نہیں ہونا چاہیے۔ بالخصوص ایک کھلے اور جمہوری معاشرے میں۔ اس سوال کا بھی کوئی فیصلہ کن جواب دینا مشکل ہے۔ اس کی نوعیت ہمہ جہت ہے۔ مذہبی، سیاسی اور اخلاقی زاویوں سے اس پر غور کیا جا سکتا ہے۔ میں نے جواب اوپر تحریر کیا ہے وہ خالصتاً فنی اور جمالیاتی نقطۂ نظر سے کیا ہے۔

کسی بھی فن پارے کو دیکھنے پسند کرنے اور سمجھنے کے کئی زاویے ہو سکتے ہیں۔ اس لیے بہتر ہے کہ نقاد ایک بین الضوابط زاویہ اختیار کرے۔ اس پر اصرار نہ کرے کہ وہ متعلقہ فن کے اندرونی ضابطے کے مطابق ہی سوچے گا اور فن پارے کی اپنی منطق اور داخلی استدلال ہی پر اکتفا کرے گا۔ کوئی بھی فن پارہ محض صرف و نحو نہیں ہوتا۔ فن کی سیاست کے پیچ و خم سلجھانا بھی تنقید کے دائرۂ عمل میں آتا ہے۔ مگر انداز حاکمانہ، آمرانہ اور مفتیانہ نہ ہو کر عالمانہ اور حکیمانہ ہو تو قابل قبول ہے۔ تنقید میں آجکل جو ادعائیت اور فقیہی انداز پیدا ہو گیا ہے اسے کوئی بھی تخلیق کار برداشت نہیں کر سکتا۔ تاریخ فن و ادب اور فلسفۂ فکر و فن سے استفادہ مفید ہوتا ہے مضر نہیں۔

بہرحال تنقید کا کیا کام ہے یہ تو نقاد جانیں۔ میں تو صرف اتنا جانتا ہوں کہ تنقید ایک سائنس ہے، فن نہیں۔ جس زبان میں ناقد اور مدیر کی اہمیت تخلیق کار سے بڑھ جاتی ہے اس کا تخلیقی پہلو زوال آمادہ ہو جاتا ہے اور وہ بہت بیمار اور کمزور ہو جاتا ہے۔

خدا محفوظ رکھے اس بلا سے۔

## بلراج کومل

یہ تو ممکن ہے کہ تخلیق کار اور نقاد بعض اوقات ایک ہی جذباتی اور فکری WAVE LENGTH پر آجائیں۔ لیکن یہ اصول تنقید سراسر غلط ہے کہ نقاد کسی تخلیق کو اس بناء پر مسترد کر دے کہ زندگی کے بارے میں اس کا نقطۂ نظر، تخلیق کار کے نقطہ نظر سے مختلف ہے۔ ہمارے دور میں بہت سے جزوی نقاد اور 'جزوی' تنقید کے نمونے منظر عام پر آئے ہیں۔ ترقی پسند تحریک کے دور عروج سے لے کر دور زوال تک اور شاید ترقی پسند تحریک سے آزاد نقادوں کے ہاں بھی۔ نقطہ نظر کی بناء پر تخلیق کو قبول کرنے یا مسترد کرنے کا رویہ بہر حال غلط رویہ ہے۔

## شہریار

اس سوال کا ایک سیدھا سا جواب تو یہ ہے کہ نہیں کسی نقاد کو اس بات کا حق حاصل نہیں ہے لیکن اس مسئلہ کا تعلق ادبی تنقید سے نہ کبھی رہا ہے اور نہ کبھی ہوگا۔ فن کی سطح پر دریافت کی ہوئی سچائی یا حقیقت کسی خارجی تصدیق کی کبھی محتاج نہیں رہی۔ یہ مسئلہ ان نقادوں کو پریشان کرتا ہے جن کا تعلق ادب سے زیادہ کسی اور "چیز" سے ہوتا ہے۔

## اقبال مجید

تخلیقی نظریہ اور زندگی کا تخلیقی رویہ۔ بہت بڑے الفاظ ہیں۔ ان کا ادب ہر ناقد پر فرض ہے۔ کیونکہ ناقد کے پاس نظریہ بھی ہوتا ہے اور رویہ بھی مگر تخلیقی نہیں ہوتا۔

## قمر احسن

ذاتی طور پر نقاد کو یہ حق پہونچتا ہے کہ وہ کسی تخلیق کو مسترد کر دے کہ وہ اس کے نظریے یا رویے سے متفق نہیں ہے۔ اس میں کوئی عیب نہیں ہے اور ایسا ہوا ہے۔ لیکن یہ معاملہ اس کا ذاتی ہوگا۔ یعنی اس تردید میں اس کے اپنے ذاتی تعصبات، نظریات، تربیت اور وجدان کا عمل دخل ہوگا۔

دراصل ہم فن کار اور تنقید نگار کے مناصب کو صحیح طور سے مسند نشین نہیں کر سکے ہیں۔ اسی لئے بہت سے اہم اور غیر اہم سوال ہمارے ہی ذہنوں میں (غور کرنے کے بعد) پیدا ہوتے ہیں۔ کوئی فرد اس وقت تک نقاد نہیں بن جاتا

جب تک کہ اس نے ایک مخصوص انداز سے اپنی آپ ذہنی تربیت نہ کرلی ہو، اور فنکار برسوں کے بعد کسی کو ناقد تسلیم کرتا ہے جب اس کی ذہنی صلاحیت غیرجانبداری اور ذہانت کو تسلیم کرلیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ہر دور کا فن کار ہرایرے غیرے کی اپنے بارے میں رائے جاننے کا مشتاق نہیں ہوتا۔ اس کے ذہن میں یہ بات محفوظ ہوتی ہے کہ فلاں ناقد کی رائے ہی مناسب ہوگی خواہ وہ اس کے حق میں ہو یا نہ ہو۔ اور یہی ذہنی اطمینان فن کار اور ناقد کے درمیان متوازن رشتہ قائم کرتا ہے۔

## مرزا حامد بیگ

یہاں عرض کرتا چلوں کہ جیمز جوائس کو اپنے خیالات کے جنگل کی جھاڑ جھنکار بھی عزیز تھی۔ جارج آرویل نے "۱۹۸۴ء" بہت پہلے لکھی، اور ایڈگرایلن پو نے ۱۹ ویں صدی میں FANTASY رقم کی۔ اپنے ہاں مرزا فرحت اللہ بیگ نے اس زمانے میں "کل کا گھوڑا" جیسی سائنس فکشن لکھی جب "جاز" اور "سٹار وارز" کی مقبولیت اور ریکارڈ توڑ بزنس کا خواب تک نہیں دیکھا گیا تھا۔

اب وہ نقاد کیا ہوئے جو ان متذکرہ بالا ناموں کو رد کیا کرتے تھے؟

## حسین الحق

نقاد کو اس کا حق بالکل نہیں ہے مگر نقاد یہ دھاندلی مسلسل کرتا چلا آرہا ہے۔ اور شاید تا دمِ آخر کرتا رہے گا۔ نقاد کو اس کی دھاندلیوں سے روکنے والا بھلا کون ہے؟

## شوکت حیات

نقاد کو اس بات کا حق ہرگز نہیں کہ وہ میری تخلیق کو اپنے رویے یا نظریے کی بنیاد پر مسترد کردے۔

## طارق چھتاری

صرف اس بنیاد پر کہ زندگی کے بارے میں جو رویہ یا نظریہ تخلیق میں پیش کیا گیا ہے نقاد اسے غلط سمجھتا ہے، وہ اس تخلیق کو مسترد کردے، میں اس کے حق میں نہیں ہوں۔ اس لیے کہ تخلیق میں سب کچھ زندگی کے بارے میں رویہ یا نظریہ ہی نہیں ہوتا، فن (ART) بھی تو ہوتا ہے۔ زندگی کے کسی بھی رویے یا نظریے کو اگر فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا جائے تو تخلیق داد کی مستحق ہو جاتی ہے۔ بیک وقت ہم میر کے غم واندوہ سے لبریز اشعار کی بھی داد دیتے ہیں اور اکبر کی مزاحیہ شاعری سے بھی محظوظ ہو سکتے ہیں۔ ●●

# قدر و قیمت

## کتاب شناسی : ظ انصاری

زاویۂ نگاہ: حسن نعیم

ڈاکٹر ظ انصاری اردو کے مشہور ادیب، مترجم اور صحافی ہیں۔ انھوں نے پچھلے پانچ سات برسوں میں تبصرہ نگاری میں بھی اپنی ایک الگ شناخت قائم کی ہے جس کی بنیاد انکا ذخیرۂ علم ہے۔ لیکن وہ اپنے اشاراتی طرزِ گفتگو، نکیلی اور کٹیلی زبان اور ایک نیم ڈرامائی لب و لہجے کے باعث پہچانے جاتے ہیں۔ اس اسلوب کے ابتدائی نقش و نگار تو ان کی پہلی ادبی کاوش "ورق ورق" کے صفحات ہی پر نمایاں ہو چکے تھے لیکن اس کے محراب، طاقچے اور دائرے ان کی تازہ تصنیف "کتاب شناسی" میں کھل کر سامنے آئے ہیں۔ اس اسلوب میں ہلکی پھلکی باتوں یا روزمرہ کے مشاہدات اور تجربوں کو دلچسپ اور انوکھی بات بنا کر پیش کرنے کی طاقت تو ضرور ہے لیکن سنجیدہ علمی مباحث کو اس کے صحیح اور فطری تناظر میں رکھ کر کوئی گہری بات کرنے کے امکانات محدود ہیں۔ یہ دراصل انشائیہ یا طنزیہ کالم نویسی کا اسلوب ہے۔ یہی وجہ ہے کہ جب ظ انصاری کے پاس کہنے کو بہت کچھ ہوتا ہے تو ان کا مخصوص اسٹائل مواد کے پیچھے دب جاتا ہے، تحریر میں نمایاں نہیں رہتا، بس کہیں کہیں پھڑکتے ہوئے جملے مل جاتے ہیں اور جب موصوف کے پاس کہنے کو بہت کم ہوتا ہے تو معلوم ہوتا ہے کہ ہم تبصرہ نہیں پڑھ رہے ہیں بلکہ محاورہ نویسی، لطیفہ سازی یا فقرہ بازی کے آداب سیکھ رہے ہیں۔ ان کے اچھے تبصرے ان کے مخصوص اسلوب سے اوپر اٹھ جاتے ہیں۔ یہی صورت حال ان کے تنقیدی مضامین میں بھی ہے۔ مثلاً غالب کی فارسی شاعری کے چند اہم نکتے یا امیر خسرو کے ذہنی سفر کا دیباچہ سنجیدہ اور عالمانہ مضامین ہیں۔ ان میں ایک شگفتہ بیانی ضرور ہے لیکن اس اسلوب کے داؤ پیچ نہیں ہیں جو ان تبصروں میں عموماً اتنے نمایاں ہیں کہ اکثر دل و دماغ میں لطف ادبی مباحث کا نہیں

بلکہ جملوں کی گرم بازاری کا رہ جاتا ہے۔

"کتاب شناسی" میں یوں تو کل ملا کر تقریباً ۸۸ کتابوں اور رسالوں پر چھوٹے بڑے تبصرہ اور حاشیئے ہیں۔ لیکن عجیب بات یہ ہے کہ کہیں ان کی کوئی فہرست نہیں، کسی تبصرے کو دوبارہ اک نظر دیکھنے کیلئے ورق ورق چھانتے پھریئے تب جاکر دوبارہ اس کی زیارت نصیب ہوتی ہے۔ یا تو صاحب تصنیف فہرست دینا ہی بھول گئے یا سوچا کہ جس نے ان کا تبصرہ ایک بار پڑھ لیا اسے ازبر ہو جائے گا۔ بہر حال قارئین کی پریشانی اپنی جگہ پر ہے۔ خیر یہ ہے کہ ان تمام نگارشات سے کہیں زیادہ قیمتی، معلوماتی اور محنت سے لکھا ہوا وہ پیش لفظ ہے جو "تبصروں کا تبصرہ" کے عنوان سے ۳۸ صفحات پر محیط ہے۔ دراصل یہی حصہ جانِ کتاب ہے۔ غالباً فنِ تبصرہ نگاری پر اتنا کارآمد مواد اردو میں کہیں اور اکٹھا نہیں ملے گا۔ اس میں اردو کے علاوہ تھوڑا بہت مواد انگریزی، فارسی اور عربی میں تبصرے کی روایت اور معیار پر بھی مل جاتا ہے، آئندہ جو جو طالب علم بھی اُردو میں فنِ تبصرہ نگاری پر ریسرچ کا کام کرے گا اسے اس پیش لفظ کی اہمیت کا احساس ہوگا۔ اس میں لیکن ایک آدھ ایسی کوتاہیاں ہیں جن کی نشاندہی ضروری معلوم ہوتی ہے مثلاً بہت کچھ اصولی گفتگو کرنے کے بعد تصنیف اور صاحب تصنیف کے باب میں ظ انصاری فرماتے ہیں:

> "کثرت استعمال سے بعض تراکیب اپنے معنی کھو دیتی ہیں "بے شمار" اور "ان گنت" اور "بے مثال" جیسے الفاظ معنی کھو چکے ہیں۔ سوچنے کی بات ہے کہ اگر ہمارے ذی علم دوست محمود ہاشمی اور ڈاکٹر اسلم پرویز ایک اوسط درجے کے نووارد ناول (دشتِ تمنا) کے بارے میں ایسے الفاظ لکھے جائیں تو کل وہ عبداللہ حسین، قرۃ العین حیدر اور انور سجاد کے لئے کون سا خلعت تراشیں گے۔ کوئی جی۔ بی ایس ناگہاں نکل آیا تو تبصرے کی صندوقچی"

اوّل تو یہاں قوسین میں تمنا لکھنے کی تک کیا ہے جب کہ ظاہر ہے ان کی ساری گفتگو "تمنا" اور صرف "تمنا" کے تعلق سے ہے۔ دوسرے یہ کہ جو مسئلہ سخت متنازع فیہ ہو اور جس کتاب کے سلسلے میں دانشوروں کے درمیان طرح طرح کی افواہیں گشت

کر رہی ہوں وہاں رواروی میں موصوف کو پانوں اڑانے کی کیا ضرورت آن پڑی یہ بات میری سمجھ سے باہر ہے۔ "تمنا" کے بارے میں ڈاکٹر وحید اختر اور شمس الرحمان فاروقی کا کہنا ہے کہ وہ ایک سرے سے ناول ہے ہی نہیں، کوئی اور صنفِ ادب ہو تو ہو۔ ظ انصاری نے لیکن دو ادبی فتوے صادر کر دیے۔ اول تو یہ کہ وہ ناول ہے اور دوئم یہ کہ اس کا کلاس اوسط قرار پایا۔ دوسرا نقطہ جس پر موصوف غچہ کھا گئے ہیں وہ یہ ہے کہ قرۃ العین حیدر اور عبداللہ حسین تو خیر اعلیٰ درجے کے ناول نگار ہیں (اوّل الذکر تو اعلیٰ پائے کی افسانہ نگار بھی ہیں اور کثرت سے تخلیقات پیش کر رہی ہیں) لیکن افسانہ نگار اور انور سجاد کو بھی انھوں نے بیک جنبشِ قلم اس صف میں لاکر بٹھا دیا ہے جب کہ ابھی وہ صرف اپنے "پی آر اوز" کے کندھوں پر بیٹھ کر اپنا قد اونچا کرنے میں لگے ہیں، اگر کسی پی آر او کا پاؤں پھسل گیا تو وہ اپنے ڈراموں سمیت درجہ اوسط کی کھڈ میں گر سکتے ہیں اور بطور ناول نگار تو ان کا کہیں نام و نشان بھی نہیں ہے ظ انصاری جیسے عالمانِ ادب کو یہ بات نہیں بھولنی چاہیئے کہ جب تک ناقدین اور قارئین دونوں کسی فنکار کے مقام و منصب پر متفق نہیں ہوں اکیلے دونوں میں سے کوئی ایک حلقہ کسی کو دیر تلک اونچے مسندِ فن پر لاکر نہیں بٹھا سکتا، یہی وجہ ہے کہ بہت سارے ناقدوں کی وکالت کے باوجود عبدالعزیز خالد اور کرشن موہن وغیرہ ابھی تک 'یوسف بے کارواں' ہیں اور ابنِ صفی اور گلشن نندہ اپنے قافلۂ قارئین کے باوجود گم کردہ راہ ہیں۔ اسی طرح پیشِ لفظ میں جس کا عنوان ثانی "من کہ ایک تبصرہ نگار" ہے ملاحظہ ہو "اول قبول، پھر ناپ تول کا باب، جہاں رقم ہے۔

"صاحب تصنیف اگر نو وارد ہے، تصنیفی شغل کو محض دل بہلاوا یا نام کمانے کا سستا نسخہ شمار کرتا ہے یا خواہ مخواہ آئندہ بھی کاغذ روشنائی برباد کرنے کی نیت رکھتا ہے یا تجوری کی چابی سے تصنیف اور تبصرہ نگار —— گرہ کھولتا ہے تو پھر ضرورت پڑتی ہے بے رحم تبصرے کی جو لوگ علم و ادب کے میدان میں جھوٹ بولیں ان کے منھ پر سچ بول دینا چاہیئے تاکہ اہلِ قلم کا منصب علم کے دربار میں بنا رہے۔"

اس تاثر کو پڑھ کر جی خوش ہوا تھا میرا بھی لیکن آگے چل کر ہمارے مبصر کے اعلان میں ایک بیڈھب سی ترمیم ہو گئی اور علم کے دربار میں اہل قلم کے منصب پر اصرار بالکل نہیں رہا۔ وہ اپنے سابق ایڈیٹر نیاز فتحپوری کے بارے میں انکشاف کرتے ہیں (دروغ بر گردنِ روای) کہ انھوں نے ایک بینک منیجر کے کلام پر بعوض مبلغ پانچ ہزار روپے نقد (جو آج کے حساب سے کوئی پچاس ہزار روپے کے برابر ہوا) ایک مدح میں ڈوبا ہوا مضمون لکھا تھا اور اس مقدمے کی وجہ سے صاحب کتاب کو ادبی فوائد ہوئے تھے، نہ صرف یہ کہ ایک حرف بھی نیاز کے خلاف برہمی کی صورت میں نہیں نکلتا بلکہ نظر انصاری الٹا تلقین فرماتے ہیں، آپ بھی بغور پڑھئے اور عبرت حاصل کیجئے۔

" ایسے موقعوں پر اگر تبصرہ نگار چکنی مٹی میں پھسلنے لگے، یا مصلحت وقت سے مجبور ہو (مثلاً یہ کہ وقتی طور پر ہاتھ سے تنگ ہو) تو اس فن شریف ولطیف کا تقاضا ہے کہ دبی آواز سے آہ کرے ورنہ ذرا آڑ میں ہو کر آنکھ مار دے۔ پڑھنے والا بھانپ جائے گا کہ تبصرہ تصنیف کے ساتھ انصاف کی خاطر نہیں راحت اعصاب کی خاطر تحریر ہوا، تبصرہ اور مبصر دونوں اعتبار کھونے سے محفوظ رہیں گے۔"

صحیح صورتِ حال تو یہ ہے کہ تبصرہ اور مبصر دونوں اعتبار کھوئیں گے۔ بلکہ وہ رسالے یا ہفتہ وار بھی اعتبار کھوئیں گے جہاں ایسے آنکھ مارنے والے تبصرے چھپیں گے۔ میں ابھی تک محوِ حیرت ہوں کہ جو ہدایت نامہ اوپر کے پیراگراف میں ہے وہ اسی شخص کا نتیجۂ فکر ہے جس نے بزورِ قلم علم کے دربار میں اپنا سر اونچا رکھنے کی بات کی تھی۔ اس قماش کی تحریروں سے نہ کوئی بھی درجۂ اعتبار حاصل کر سکتا ہے اور نہ اس کے پاس کوئی بینک منیجر اپنی تصنیف لے کر آئے گا۔ اس لئے کہ ادب میں مبصر یا نقاد کے علم، کردار اور امیج سبھی کی قدر ہوتی ہے۔ تنگ دستی میں ممکن ہے نیاز نے ایسا کیا ہو لیکن بطور اصول انھوں نے اس کی تبلیغ نہیں فرمائی۔ صرف بیجا طرف داری سے مبصر اپنا وقار کھوتا ہے اور یہاں تو راحتِ اعصاب کا ایک الگ سے Factor داخل ہو گیا۔

محمد حسن عسکری کی کتاب "ستارہ یا بادبان" پر تبصرہ کرتے ہوئے موصوف نے ڈاکٹر وزیر آغا، وارث علوی اور سلیم احمد کے بارے میں یہ اطلاع فراہم کی ہے

کہ یہ تینوں بطرزِ حسن عسکری تنقید نگاری کرتے ہیں اور ان کی روایت کو زندہ رکھے ہوئے ہیں میری رائے میں صرف سلیم احمد صحیح معنوں میں حسن عسکری کے اسٹائل اور طرزِ فکر کے شیدا ہیں۔ ڈاکٹر وزیر آغا نہ اس طرح کی "جولانی طبع" دکھاتے ہیں اور نہ چونکانے کی نیت سے ڈرامائی اعلانات کرتے ہیں۔ وہ اپنے مواد اور حوالوں کو ایک تخلیقی ذہن کی مدد سے نہایت مدلل انداز میں پیش کرتے ہیں۔ ان کا ایک الگ نظریہ ادب اور صاف شفاف تنقیدی اسلوب ہے جو حسن عسکری کے طرزِ تحریر سے مماثلت نہیں رکھتا۔ اسی طرح وارث علوی اپنے رنگ ڈھنگ کے ایک ہی ناقد ہیں۔ کسی ٹھوس موضوع میں ان کو قید کر دیجئے تو اعلا پائے کی تنقید لکھتے ہیں۔ مثلاً آل احمد سرور کی تنقید نگاری یا شمیم حنفی کی کتاب "جدیدیت کی فلسفیانہ اساس" پر ان کی ناقدانہ تحریر میری ناچیز رائے میں حسن عسکری کی تجزیاتی رائے زنی کے مقابلے میں کہیں زیادہ مستحکم، بھرپور اور عالمانہ ہے۔ اور یہ بھی سچ ہے کہ جس نکتے کو حسن عسکری پانچ لفظوں میں بیان کر سکتے ہیں اسے وارث علوی پانچ سو الفاظ میں بیان کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں۔ یہ بات بھی ثابت کرتی ہے کہ یہ دونوں الگ الگ مزاج کے ناقد ہیں۔

اقبالیات پر جتنی کتابیں ہیں ان پر ظ انصاری کے تبصرے اپنی ایک مخصوص فضا رکھتے ہیں۔ عالم خوندمیری کی کتاب کچھ اور تحسین کی طالب تھی اور جگن ناتھ آزاد کی کتاب کچھ اور تجزیاتی گفتگو کی۔ ڈاکٹر نتاشا کارینا کی کتاب پر البتہ سیر حاصل تبصرہ ہے اور مولانا ابوالحسن علی ندوی کی کتاب پر خاصی معنی خیز اور دور رس علمی بحث ہے، بطور مجموعی یہ تبصرے اقبال فہمی میں معاون ہوتے ہیں۔ اور ان کا اندرونی ربط ٹوٹنے نہیں پاتا۔ ڈاکٹر یوسف حسین خاں کی کتاب پر ظ انصاری کا تبصرہ گو کہ متوازن اور جرات مندانہ ہے لیکن آخری پیراگراف تک پہنچتے پہنچتے ان کی ہمت جواب دے دیتی ہے اور وہ نہایت فدویانہ انداز میں اپنے آپ کو ان کا مداح اور عقیدت مند بتاتے ہیں۔ جو اس وقت کچھ عجیب سا لگتا ہے۔ ہو سکتا ہے ان کی بزرگی کے پیش نظر ایک جملہ انھیں اطمینان دلانے کو لکھ دیا ہو۔ "پیشِ لفظ" میں تو یہ لکھا ہوا ہے کہ کسی کی شہرت، ادبی حیثیت اور کرسی سے مرعوب نہیں ہونا چاہیئے۔ جن شعری مجموعوں کو میں نے اس فہرست میں شامل کیا ہے ان پر بڑے بے باک، کٹیلے اور شوخ تبصرے ہیں۔ ڈاکٹر خورشید الاسلام کے دونوں مجموعوں پر اس سے بہتر تبصرہ ممکن نہیں تھا کہ مبصر نے ان کی شاعری سے کہیں زیادہ ابراہیم الہ آبادی خوش نویس

کو بخشا وہ دادِ ہنر سے نوازا ہے۔ محمد علوی کے ایک اور مجموعے "خالی مکان" پر بھی تبصرہ اس کتاب میں ہے۔ لیکن اس میں موصوف مقدمہ نگار محمود ایاز کی دل نواز تحریر سے غالباً دھوکہ کھا گئے تھے سا ب کے وارث علوی کی مدح سرائی سے جو بالکل غیر متوازن اور جانب دارانہ ہے مشتعل ہوئے اور پھر اپنے مخصوص انداز میں وہ لے دے کی کہ ایک سماں بندھ گیا۔ عموماً تبصرے کا حشر ایسی صورتوں میں کچھ اچھا نہیں ہوتا پر سنبھال لے گئے ظ انصاری۔ ویسے محمد علوی کی شاعری پر تنقید میں کچھ غلو ضرور ہے لیکن جس نے وارث علوی کا "تیسری کتاب" پر مقدمہ نہیں پڑھا وہ اس جوابی تحریر کی نکتہ رسی کو بخوبی سمجھنے سے قاصر رہے گا۔ اس طرح 'کلک موج' (عبد العزیز خالد) پر ان کا تبصرہ ایک کلاسک کی حیثیت رکھتا ہے۔ یہاں کوئی اور اشتعال انگیزی سوائے خالد کی اپنی شاعری کے نہ تھی، کسی اور شعری مجموعے کا 'کتاب شناسی' میں اس سے زیادہ تفصیلی، مدلل اور خوبصورت تجزیہ نہیں۔ خالد کے عیب و ہنر دونوں اس تبصرے میں نمایاں ہو جاتے ہیں۔

اب ان چند معروف اور گرما گرم تبصروں پر ایک طائرانہ نظر ڈالنا چاہتا ہوں جو معیار نقد کے لحاظ سے تو غنیمت ہیں بلکہ بعض اچھے نکات فن بھی زیر بحث آئے ہیں۔ لیکن اصول تبصرہ نگاری کے خلاف مصنفوں کے ساتھ جو سب کی سب اتفاق سے دوسری صنف سے تعلق رکھتی ہیں کچھ غیر مناسب ناگواری کا مظاہرہ کیا گیا ہے اور خواہ مخواہ ایک طنزیہ انداز میں ان کی تعریف و تنقیص کی گئی ہے (جی ہاں تعریف بھی ہے ان کے کارناموں کی تو اس لہجے میں کہ جیسے صاحب تبصرہ بادل ناخواستہ انعام کی ریوڑیاں بانٹ رہے ہوں) جبکہ ان میں سے دو یعنی عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر اردو ادب کی مایہ افتخار ہیں اور ان کے کارنامے درجہ استناد رکھتے ہیں۔ میں تو ذاتی طور پر یہ بھی کہنے کو تیار ہوں کہ ایک قطرہ خوں (ناول عصمت چغتائی) اور کارِ جہاں دراز ہے (سوانحی ناول قرۃ العین حیدر) کے سلسلے میں جتنی باتیں ظ انصاری نے لکھی ہیں وہ اگر نارمل لب و لہجے میں لکھتے تو ان کے انداز نظر کے حق میں بھی کچھ کہا جا سکتا تھا۔ اس لئے کہ ادبی تنقید کوئی سائنسی تحریر تو ہے نہیں کہ عمل خانے میں جا کر کچھ ثابت بھی کرنا ہوتا ہو۔ یہ تو ایک طرح کا جمالیاتی اور تاثراتی ردِ عمل ہوتا ہے جس کے کچھ اصول و قوانین ہر دور میں از سرِ نو مقرر ہوتے رہتے ہیں اور ناقدوں اور مبصروں کا ہمیشہ ان اصولوں کے تعلق سے آپس میں اختلاف رائے آج بھی ہے اور

ہمیشہ رہے گا لیکن جس بات پر کبھی اختلاف نہیں رہا وہ یہ ہے کہ مبصر کا رویہ منصفانہ اور ہمدردانہ ہونا چاہیئے۔ عصمت چغتائی کے بارے میں ایک چھوٹا سا اقتباس آپ بھی پڑھئے:

"اس طرح عصمت چغتائی نے حصار بند آنگنوں، محفوظ دالانوں، موٹے لحافوں، غلافوں میں دبی دبائی زندگی پر ہلہ بول کر افسانے اور ناول کا میدان مارا اور بڑے بڑے مردِ اہلِ قلم کی آنکھیں ان کے سامنے جھک گئیں انھیں لکھنا آتا ہے۔ (غور فرمائیے اس سرٹیفکٹ پر) افسانہ سنانا آتا ہے" (یہ تمغہ بھی غیر ضروری)

جیسا کہ میں شروع میں ہی کہہ چکا ہوں یہ دراصل انشائیے کا اسلوب ہے، اسے تبصرہ نگاری میں استعمال کرنے سے بس قباحت پیدا ہوتی ہے" انھیں لچکیلی دھاردار زبان آتی ہے (چلئے زبان دانی پر بھی مہر تصدیق ثبت ہو گئی، ماشاء اللہ ہر مضمون میں عصمت چغتائی پاس ہوتی جا رہی ہیں) نشتر چبھونا آتا ہے اور یہ سارے ہنر وہ اپنے مشاہدے اور مطالعے کی محدود دنیا میں خوب دکھا چکی ہیں۔ ان کا ادبی کیریئر یہیں سے شروع ہوا اور یہیں اسے انجام تک پہنچنا ہے۔ بہت خوب کیا پتہ کس کا کیا انجام ہوتا ہے۔ بقول غالب: ہاں کیا فریب ہے اور کیا فریبِ نظر کچھ پتہ نہیں

عالم تمام حلقۂ دامِ خیال ہے

بہر حال اس ڈھنگ میں یہ سب باتیں کس لیے قاری کو بتائی گئیں، مجھے پتہ نہیں نہ عصمت چغتائی کا قصور سوائے اس کے کچھ اور ظاہر ہوا کہ انھوں نے ایک ایسا ناول لکھنے کی جسارت کی جو مبصر کی نگاہ میں ناول کے فن کے ساتھ انصاف نہیں کرتا۔ اسی طرح قرۃ العین حیدر کے سوانحی ناول پر وہ "پیروڈی" کے موڈ میں آ گئے۔ خود اپنے اعلان کے مطابق وہ کہتے ہیں "اس ناول کے ادلتے بدلتے انداز میں ایک شوخ تبصرہ جس پر تبصرہ نگار نے معذرت کا اعلان کیا" لیکن وہ اعلان نامہ شامل کتاب نہیں۔ یہ بھی مبصر نے نہیں بتایا کہ یہ تبصرہ کسی ترمیم کے ساتھ شائع ہو رہا ہے، یا ہو بہو وہی ہے جس کی کسی بات پر معذرت کرنی پڑی۔ یہ دو سطری اعلان تو یہ ظاہر کرتا ہے کہ قارئین کو بس یہ معلوم ہو جائے کہ قرۃ العین حیدر اسے پڑھ کر خفا ہوئی تھیں اور مبصر نے معذرت کر کے

معاملے کو رفع دفع کیا تھا، کن باتوں کے لئے معذرت کی گئی تھی اس کو چھپانا ادبی دیانت داری کے منافی ہے۔ اب ان کے تبصرے کا ایک چھوٹا سا اقتباس پڑھئے جس امینہ کا یہاں ذکر ہے وہ ان دنوں ماسکو میں مقیم ہیں اور ہندوستان کے سفیر کی بیگم ہیں۔ ان کا قصور غالباً یہ ہے کہ ان کو قرۃ العین حیدر نے اچھے الفاظ میں یاد کیا تھا جو مبصر کو برا لگا۔

"یہ وہی "امینہ" ہے ناولی والے بالسٹر صاحب نورالدین احمد کی نیم انگریز لونڈیا۔؟ ارے بابا ہر فن مولانا تھی — عینی بیٹا (یعنی قرۃ العین حیدر اردو ناول لکھنے کی قصور وار خاتون) کی سہیلی، تصویر وہ بناوے، تو رٹی وہ گاوے، روسی وہ پڑھاوے، فارسی وہ گنگناوے، شوہر کو وہ سنبھالے بچے وہ پالے، انگریزی میں ہیکے اور دئی کی کرخنداری میں وہ چہکے، عینی بی کا یہ ناول اچھی خاصی لنکا ہے۔ جسے دیکھو باون گز کا، اور جس کا قد اتنا اونچا نہیں اس کی پگڑی یا شلوار اتنے گز کی ہوگی۔"

لیجئے انداز تحریر سے امینہ بی بی کے سارے ہنر آن کی آن میں بے وقعت سے دکھائی دینے لگے۔ ان کی والدہ مرحومہ کی قومیت اور نسل بھی سامنے آگئی اور چلتے چلاتے عینی بیٹا کی مبالغہ آمیز تعریف کا پول الگ کھل گیا۔ یہ ہے انصاری آرٹ کا معجزہ اور اس کی تہلکہ خیزی۔ اتفاق سے راقم الحروف بھی امینہ کو ذاتی طور سے جانتا ہے اور حیران ہے کہ جتنے اوصاف ظ انصاری نے مٹک مٹک کر اور تالی بجا بجا کر گنوائے ہیں ان میں سے آخر غلط کون سے ہیں؟ کیا روسی وہ پڑھاوے" میں تو کسی چشمک کی بنیاد نہیں؟

اب ایک کتاب پر ان کی رائے پڑھئے۔ اترن۔ افسانوں کا مجموعہ۔ واجدہ تبسم۔ مبصر واجدہ تبسم کے بارے میں ایسی ایسی غیر متعلق باتیں ہمیں بتاتا ہے کہ عقل دنگ رہ جاتی ہے اور جو بات کھل کر بتانے کی ہے یعنی یہ کہ فوٹوگرافی اور آرٹ میں وہ تمیز کرنے سے قاصر ہے وہ گول کر جاتے ہیں۔ انھیں جن باتوں پر اصرار ہے وہ آپ بھی سنئے۔

"واجدہ پورے ۲۲ سال سے لکھ رہی ہیں۔ جب ان کی پہلی اور دوسری کہانی چھپی (۱۹۵۵) تبھی ہمارے دل سے یہ دعا نکلی تھی کہ خدا کرے یہ لڑکی دودھوں نہائے، پوتوں پھلے، وقت خاص ہوگا، کیونکہ دعا قبول ہوئی اور خیر سے ان کا آنگن اور دالان بھر گیا۔" ہم ایسے ناتجربہ کار ٹھہرے کہ پہلی سطر پڑھ کر سمجھے تھے کہ ان کی ادبی ترقی کے

بارے میں آگے چل کر کوئی وقیع رائے سامنے آنے والی ہے۔ لیکن سامنے آیا تعداد خاندان میں ترقی کا مسئلہ ایک واقف کار سے پوچھنے پر معلوم ہوا کہ مصنفہ کے غالباً سات آٹھ بچے ہیں۔ عصری تنقید کے اس راز کو جاننے کی خاطر آگے چل کر وہ یہ بھی بتاتے ہیں کہ واجدہ پابندی سے نماز پڑھتی ہیں اور ترنم سے نعت خوانی کرتی ہیں۔ ان کے فن سے ان انکشافات کا کتنا اور کیا تعلق ہے۔ وہ اپنے سمجھنے کی بات ہے۔ اگر یہ طریقہ تبصرہ روا ہے اور مثالی ہے تو بہت سارے قارئین جاننا چاہیں گے کہ مصنف نے کتنی شادیاں کی ہیں بلکہ مبصر کو بھی احتیاطاً اطمینان دلانا ہوگا کہ وہ پانچ بچوں کا باپ ہے اس لئے تبصرہ کرنے کا حقدار ہے۔

بات دراصل یہ ہے کہ موصوف بہت کم لکھنے والوں کو وہ احترام دینا چاہتے ہیں جو ان کا بطور تخلیق کار حق ہے۔ تبصرہ نگاری بھی بے شک ایک آرٹ ہے لیکن اس کے اپنے حدود اور پیمانے ہیں اور اچھا تبصرہ بھی اچھے تخلیقی فن سے کم تر درجے کی چیز نہیں ہے۔ ہاں وہ تبصرہ نگار جو کسی ادبی تحریک کے ہراول دستہ ہوتے ہیں یا جو اپنے شعبۂ علم میں ماہر کی حیثیت رکھتے ہیں ان کی تحریریں ضرور معنی خیز ہوتی ہیں اور زندہ رہتی ہیں۔ وہ لوگ اپنے تبصروں سے شعر و ادب کی سمت اور اسکا مزاج بدل دیتے ہیں۔ یہ تبصرے اس پائے کی تحریریں نہیں ہیں۔ ان تبصروں میں جو مزاج نقد سامنے آتا ہے ان پر شخصی تاثرات اور تعصبات کی چھاپ بے حد گہری ہے۔

ان باتوں کے علاوہ ظ انصاری Male Chauvinism یعنی مردانہ برتری کی نفسیاتی کشمکش میں بھی مبتلا نظر آتے ہیں۔ ورنہ کیا بات ہے سب سے علی کٹی زبان انھوں نے عصمت چغتائی اور قرۃ العین حیدر ہی کے لئے بچار کھی تھی اور سب سے بھونڈا مذاق وہ واجدہ تبسم سے ہی کرتے نظر آتے ہیں۔ کسی مرد لکھنے والے سے انھوں نے اس کے معاشقوں کی داستان تک نہیں پوچھی، لیکن وہ کتنے بچے جنتی ہے وہ ایک خاتون افسانہ نگار کے سلسلے میں بتاتے ہوئے لطف لیتے ہیں، اور اس کے جنتی ہونے کا بھی اعلان فرماتے ہیں۔ لکھنے والوں سے جہس کرنے کا آخر مطلب کیا ہے؟ کیا یہ سب انداز ان کے اسٹائل کا حصہ ہیں یا کوئی تفریق کا پہلو بھی ان کے شعور میں جاگزیں ہے؟ یہ سوال ضرور پیدا ہوتا ہے۔ اپنے اوائل عمر میں ڈاکٹر انصاری سخت مذہبی ماحول میں رہے ہیں جہاں عورتوں کو اصولاً اور عملاً برابری کے حقوق نہیں دئے

جاتے۔ ان کی ہر بات پر کڑی نظر رکھی جاتی ہے۔ ان کی شوخی، حق گوئی اور بے باکی پرہیزگار مردوں کے لئے اور بھی ناقابلِ برداشت ہوتی ہے۔ ممکن ہے لاشعور یا نیم شعور کے کسی خانے میں ڈاکٹر انصاری ان ہی اثرات کے ہاتھوں مجبور ہو کر مرد اور عورت فنکاروں میں تفریق روا رکھتے ہوں۔

یہ بات ان کے حق میں ضرور کہی جائے گی کہ ایک حساس ذہین اور حوصلہ مند نوجوان کے لئے مولوی سید ظل حسین سہارنپوری سے ڈاکٹر ظ انصاری تک کی منزل بڑی دشوار گزار رہی ہوگی۔ بچپن میں خالص مشرقی تعلیم و تربیت پانے کے بعد نئے سرے سے ایک مختلف، بے مروت، اجنبی اور برق رفتار دنیا سے اتنا کچھ حاصل کر لینا اور اسے اتنا کچھ دینا ایک جی نیس ہی کا کام ہو سکتا ہے۔ اس پسِ منظر کا کون دوسرا شخص بجائے عربی و فارسی کے ایک بڑی یونیورسٹی میں روسی زبان کا استاد بنا۔ ایک عالم کی سیر کی ایک غیر ملکی دانش گاہ سے ڈاکٹریٹ کی ڈگری لی۔ جدید علوم سے رابطہ قائم کیا۔ چار زبانوں کا ترجمہ نچوڑا اور اردو کا ایک مشہور و مقبول مصنف اور ادیب بن بیٹھا۔ ایسے باخبر اور اپنی تہذیب میں اتنے رچے بسے ہوئے جدید نقاد انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔

ایک اور صفت ہے ڈاکٹر ظ انصاری میں جسے کرکٹ کی زبان میں یوں بتایا جا سکتا ہے کہ وہ اردو ادب کے ایک مانے ہوئے آل راؤنڈر ہیں۔ وہ ماہروں جیسے ماہر نہ سہی، علم و ادب کے تقریباً ہر شعبہ میں ان کو کچھ نہ کچھ دخل ہے۔ "کتاب شناسی" میں غالب، امیر خسرو، اقبال، ناول نگاری، شاعری اور افسانہ نگاری سے لے کر آریہ سماج کی تاریخ، اسلامیات، اردو مراٹھی شبد کوس یہاں تک کہ ہندوستانی خارجہ پالیسی پر بھی تبصرے مل جاتے ہیں۔ یہ کتنوں کو آتا ہے۔

چند ممتاز یا معروف شاعروں کے مجموعوں پر ظ انصاری نے خاصی سخت تنقیدی رائیں دی ہیں۔ اس سے ان کی جرأت فکر اور آزاد خیالی کا اندازہ ہوتا ہے ان کا شاعری اور اس کے کردار کے بارے میں ایک مخصوص رویہ ہے۔ جو ہر طرح کی جدت کو خوش آمدید کہتا ہے اور ہر وقت کوئی نئی بات سننے کے لئے بے چین رہتا ہے۔ یہی بے چینی انھیں بعض دفعہ نوخیز اور نومشق شعراء کے یہاں بہت سے ایسے جلوے دکھاتی ہے جو در اصل وہاں موجود نہیں اور ہمارے نمائندہ شعراء کے یہاں

ان کی معمولی خامیاں بھی انھیں بے مزہ کر دیتی ہیں۔ "شجرِ صدا" عمیق حنفی، "شب کارزمیہ" دو وحید اختر) "طلسم حرف" (مظفر حنفی) اور 'ان پڑھ آندھی' (اعزاز افضل) جیسے مجموعے انھیں تخلیقی تنقید لکھنے پر مجبور نہیں کر سکے۔ وہ ان کی رسمی تعریفیں بھی کرتے ہیں اور ان پر احتساب بھی کرتے ہیں، لیکن ان میں ڈوبتے نہیں ہیں۔ بلکہ عمیق حنفی کو ایک نہایت غیر رسمی صلاح سے بھی نوازتے ہیں کہ وہ شاعری سے زیادہ نثر نگاری کی طرف توجہ دیں اسی میں انکی بھلائی ہے۔ ڈاکٹر انصاری ایک وسیع القلم مبصر ہیں۔ اردو کے ایک جدید شاعر کا کہنا ہے کہ نقاد کے لئے صرف علم کافی نہیں۔ اسے عرفان کی منزل پر ہونا چاہئے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ منزل بہت کم شاعروں کو ہی نصیب ہوتی ہے۔ یہ خبر سے آگے کی منزل ہے، جنھیں عرفان نصیب ہوتا ہے، وہی سچی شاعری کر پاتے ہیں۔ ورنہ ایک دوسرے کی تقلید کر کے اور علم و مشاہدے کی تھوڑی بہت تصویر کشی کر کے سبھی خاموش ہو جاتے ہیں۔ ہاں شاعری پر تبصرہ کرنے کے لئے یا شعر لکھنے کے لئے شاعری کو بطور فن بھی جاننا ضروری ہے۔ اس سے مفر نہیں ورنہ "تحسین و سکوت" کے مقامات میں ادلا بدلی بھی ہو سکتی ہے۔

یہ میرا ذاتی تاثر ہے کہ ڈاکٹر انصاری اپنی نگاہ کو کبھی کبھی زحمتِ تلاش و جستجو نہیں دیتے۔ اس لئے بہت سارے اشعار جن پر وہ سر دھنتے ہیں فنی معائب سے پاک نہیں ہوتے۔ یہ تبصرہ چونکہ ضرورت سے زیادہ طویل ہو چکا ہے میں صرف دو مثالوں کے ذریعہ اپنی بات کہنا چاہوں گا۔ ڈاکٹر انصاری سکندر علی وجد کی شاعری کے قائل رہ چکے ہیں لیکن جب دونوں کی آپس میں چپقلس ہوئی تو وجد نے کچھ ہجویہ اشعار ان کے خلاف لکھ مارے۔ یہ اشعار اتنے بھونڈے اور کمزور ہیں کہ نشانۂ ہجو ظ انصاری نے خوب ان کی پکڑ کی لیکن جوابی حملے کی پوری خواہش کے باوجود موصوف کی نظر وجد کے مشہور شعر کے فنی عیب پر نہیں پڑی۔ انھوں نے شعر میں ایک عیب بھی ڈھونڈا تو اتنا مبہم کہ بات نہیں بنی۔ بس یہ کہا کہ اس شعر کے ذریعہ وجد کے پرانے پن تک پہنچ جاتے ہیں۔ ؎

دو سو برس میں وجد سراج و ولی کے بعد
اُٹھے ہیں جھومتے ہوئے خاکِ دکن سے ہم

یہاں جھومتے ہوئے ’’کا ٹکڑا قبیح ہے اس لئے اسے معنی کا جز بنانا چاہیں تو عجیب نقشے سامنے آتے ہیں۔ ایک تو یہ کہ انتظار میں کسی گوشہ دکن میں پڑے رہے اور دو سو برس کے گذرتے ہی ’’جھومتے ہوئے‘‘ اٹھ کھڑے ہوئے اور اگر پیدا ہونے کے تعلق سے ’’جھومتے ہوئے‘‘ کو فٹ کیا جائے تو اور بھی قباحتیں ہیں ناقابلِ بیان۔

وہ ایک کچی مشق والے کچے شاعر کے کلام سے خوش ہو گئے۔ اسمیں ’’حسن‘‘ اور ’’درد‘‘ کی آنچ محسوس کی۔ اپناپن محسوس کیا اور تعریف میں بے قابو ہو گئے۔ جس شعر پہ انھوں نے شاعر کی پیٹھ ٹھونکی ہے اسے آپ بھی سنئے۔

ابھی نگاہ کو پیغمبرانہ ہونا ہے
کہ فلسفوں کو بھی عامیانہ ہونا ہے

موصوف فرماتے ہیں، ’’یہاں عامیانہ لفظ غالباً عام فہم کے معنی میں آیا ہے اور ابھی کی تکرار بھی کچھ خوش گوار نہیں۔ ان دونوں کوتاہیوں کے باوجود اس تصور کی رینج ایسی زبردست فلسفہ اور پیغمبری کے رشتے پر ایسی خیال انگیز اور دو ٹوک کمنٹری ہے کہ شعر بیک وقت دل و دماغ دونوں میں پیوست ہو جاتا ہے‘‘۔ اس شعر میں اور کوتاہیاں بھی ہیں۔ اول تو عامیانہ کے معنی عام فہم ضرور لئے جاسکتے ہیں لیکن بازاری پن کا تصور بھی اس کے ساتھ منسلک ہے دوسرے مصرعے کو پہلے مصرعے سے جس طرح جوڑا گیا ہے اس سے ظاہر ہے کہ شاعر پوچھ رہا ہے کہ ابھی نگاہ کو پیغمبرانہ ہونا ہے‘‘ یا ابھی فلسفوں کو عام فہم ہونا ہے۔ میرے خیال میں یہ شعر تاثر اور لطف سے خالی ہے۔ پتہ نہیں دو ٹوک کمنٹری وغیرہ کہاں سے آگئی کیونکہ دونوں مصرعوں کا ربط معنوی اور شعری سطح پہ نہایت کمزور ہے اور عجزِ سخن کا پتہ دیتا ہے۔ شاعری صرف خیال نہیں بلکہ بیان بھی ہے۔

ان کوتاہیوں کے باوجود یہ کتاب لائق مطالعہ، ادبی دستاویز ہے۔ تبصرے کے فن اور اسلوب پر نظر رکھنے والوں کے لئے یہ کتاب خرید کر پڑھنے کے لائق ہے۔

---

## رادار : ساقی فاروقی

### زاویۂ نگاہ : ابوالکلام قاسمی

جس شاعر نے اپنی شاعری کا آغاز اس طرح کے اشعار سے کیا ہو۔

ترے وصال کی خوشبو سے بڑھتی جاتی ہے
نہ جانے کون سی دیوار درمیان میں ہے

---

میں وہ مردہ ہوں کہ آنکھیں مری زندوں جیسی
بین کرتا ہوں کہ میں اپنا ہی ثانی نکلا!

---

وہ مری روح کی الجھن کا سبب جانتا تھا
جسم کی پیاس بجھانے پہ جو راضی نکلا!

---

بجھے لبوں پہ ہے بوسوں کی راکھ بکھری ہوئی
میں اس بہار میں یہ راکھ بھی اڑا دوں گا!

تو آپ فطری طور پر ایسے شاعر سے بہت سی امیدیں وابستہ کریں گے کہ ان شعروں میں آپ کو بالکل نئے شعری ایڈیم کی تلاش کی کوشش ملتی ہے، احساس کی ندرت کا پتہ چلتا ہے حجابات کی کمی بھی متحیر کرتی ہے اور طرز احساس کے ساتھ اظہار کی تازگی بھی متاثر کئے بغیر نہیں رہتی ۔ شاید یہ کہنے کی ضرورت نہیں کہ یہ اشعار ساقی فاروقی کے پہلے مجموعۂ کلام 'پیاس کا صحرا' سے لئے گئے ہیں۔

"رادار" ساقی فاروقی کا دوسرا مجموعۂ کلام ہے۔ پیاس کا صحرا اور رادار کی اشاعت کے درمیان کوئی چودہ پندرہ برس کا طویل وقفہ اس بات کا ثبوت ہے کہ ساقی فاروقی

دوسرے بہت سے شاعروں کی طرح "کاتا اور لے دوڑی" کے قائل نہیں۔ ان کی بعض دوسری تحریروں سے بھی کبھی پتہ چلتا ہے کہ وہ آسانی سے اپنی شاعری سے مطمئن نہیں ہوتے اور اپنی بعض غزلیں یا نظمیں مجموعۂ کلام کے مسوّدے سے خارج کر دینے میں جرأت کا ثبوت دیتے ہیں۔ ایسی باتوں سے ہم اگر کوئی سروکار نہ بھی رکھنا چاہیں تو کم از کم ان سے شاعر کے اس مزاج کا اندازہ ضرور ہوتا ہے جو اسے ہر لمحہ تازہ دم رہنے اپنے شعری سفر کے کسی موڑ کو منزل نہ سمجھ بیٹھنے پر مجبور کرتا ہے۔ دیکھنے کی بات یہ ہے کہ اس مزاج نے ساقی کی شاعری کو کیا فائدہ پہنچایا ہے۔

پیاس کے صحرا میں خیال کی تازگی تھی، نیا پن تھا، نئی نسل کا ذہنی اور روحانی کرب تھا اور ایک نئے لہجے اور آہنگ کی تلاش و جستجو تھی۔ "رادار" میں خیال کی تازگی صرف خیال کی تازگی نہیں ہے بلکہ احساس، تجربہ اور خیال کی تازہ کاری نئے سے نئے استعارہ سازی میں ڈھل گئی ہے۔ اپنی نسل کا ذہنی اور روحانی کرب فرد کے حوالے سے عام انسانی صورتِ حال کو گرفت میں لینے کی کوشش میں شامل ہو گیا ہے اور شاعر کا لہجہ اور آہنگ بڑی حد تک اپنے خد و خال واضح کر چکا ہے ———— اس مجموعے کی نمایاں ترین خصوصیت عام، مستعمل اور مجرّد قسم کی تراکیب، استعارات اور امیجز سے احتراز ہے۔ بنے بنائے شعری امیجز سے بچنا اور نئی تراکیب اور ذاتی استعارات تخلیق کرنا بہت سی ذمہ داریوں کو اپنے سر لینے کے مترادف ہے۔ اس سے جہاں بالکل منفرد لب و لہجے کی تشکیل کی کامرانی میسر آ سکتی ہے وہیں غیر معمولی تخلیقی قوت کے بغیر اس راہ پر قدم رکھنا بے جہتی اور بے راہ روی کو دعوت دینا بھی ثابت ہو سکتا ہے۔ ساقی فاروقی اپنی اس ذمہ داری سے کیوں کر عہدہ برآ ہوتے ہیں، اس کا اندازہ ان کی مختلف نظموں سے ماخوذ ان تراکیب، استعارات اور اختراعات سے لگایا جا سکتا ہے۔ یاد کی شاخ مرجاں، خاموشی کا ریشم، بوسوں کی باسی مہک، امیدوں کے سرخ آب دوز، خوابوں کے ٹوٹے ہوئے آئینے، خوف کی بالکنی، روشنی روتا ہوا بلب، نامردی کا ٹوٹا استرا، فراموشی کی الماری، شبیہوں کا گھنا جنگل، سبز حیرت، ہجرت کے ٹوٹے پر، نیند کے پھول، تمنا کا پرانا آئینہ، آن کی کمان، خوابوں کی بیساکھی وغیرہ ————

اس میں کوئی شک نہیں کہ ترکیب سازی اور لفظوں کے اشتراک سے نئی کیفیات

اور حسیات کے اظہار کی کوشش کبھی کبھی ساقی کو ایسے اجنبی ، نامانوس اور غیر ضروری اختراعات کی طرف بھی لے جاتی ہیں جن سے نظم کی پوری فضا یا غزل کے شعر کا تاثر مجروح ہوتا ہے۔ لیکن ایک ایسے شاعر کے لئے ، جو بنی بنائی ڈگر پر چلنے کو ترجیح نہیں دیتا اور اپنے تجربہ اور اپنے اظہار کو دوسروں کے تجربے سے مختلف اور دوسروں کے اظہار سے منفرد جاننا اور برقرار رکھنا چاہتا ہے ، اس طرح کی آزمائشوں سے گذرنا ناگزیر ہوتا ہے۔ سو یہ ساقی کے لئے بھی ان کے شعری سفر کی ابتداء سے ہی آزمائش رہی ہے۔ اچھی بات یہ ہے کہ ساقی فاروقی نے دیدہ و دانستہ ایک الگ راہ چنی ہے اور اس راہ کی دشواریوں کے باوجود بہت بڑی حد تک اپنی پہچان قائم کرنے میں کامیابی حاصل کی ہے۔

'رادار' میں شامل نظموں میں بہت کم نظمیں ایسی ہیں جن کے انتخاب اور مجموعے میں شامل کرنے کا کوئی تخلیقی جواز نہ ہو۔ مثال کے طور پر 'کمیونی کیشن'، 'زوال'، 'پوسٹر' اور 'صبح کا شور' کے عنوان کی نظمیں کمزور اور مجموعی تاثر کے اعتبار سے ناکام معلوم ہوتی ہیں۔ مگر ان کو پڑھ کر ایسا لگتا ہے کہ ان نظموں میں کسی ایک امیجری کو محفوظ کرنے یا کسی ایک استعارے کو خلق کرنے کے لئے پوری پوری نظم کا تانا بانا بُنا گیا ہے۔ یہ باتیں پیش پا افتادہ ہیں مگر ان کی پیش پا افتادگی کو استعاری سازی اور پیکر تراشی کس قدر بلندی اور ندرت سے ہم آہنگ کر دیتی ہے ——— کسی نظم کے چند مصرعوں سے اس نظم کی نمائندگی تو نہیں ہو سکتی پھر بھی ساقی فاروقی کے نظموں میں متحرک اور محسوس پیکروں کی فراوانی اور اظہار کے نئے ایڈیم کی جستجو کے کچھ نمونے دیکھئے۔

غنیم آسمانوں میں / دشمن جہازوں کی سرگوشیاں ہیں / ستاروں کی جلتی ہوئی بستیاں ہیں / اور آنکھوں کے رادار پر / صرف تاریک پرچھائیاں ہیں ——— (موت کی خوشبو) میں تمہاری جان کا دشمن / انا کے ہشت پہی جوتے پہن کر / اپنے کینے کا نیا کمپا لئے / برتری کے بینچ پر / محجوب سا بیٹھا ہوا / اک پرانے جھوٹ سے دامن چھڑانا چاہتا تھا ——— (ایک سور سے)

وہ کیا اندیشہ ہے / جس کے بڑھتے قدموں کی دھمک سنی / اور تم

نے اپنے آنسو اپنے اندر گرا لئے / اپنی روح میں نوحے جمع کئے /

اور نسیاں کی ڈسٹ بن میں پھینک دیئے ——— (ڈسٹ بن)

سوچ رہا ہوں / اپنے دھیان کا پردہ کھینچ کے / سب چہروں کے

چاند بجھا دوں / سب سمتوں اور سب رستوں کو چکمہ دوں / اور کہیں

نہ جاؤں ——— (سائے کا سفر)

ان مثالوں میں پیکر تراشی کا جو عمل ہمیں دکھائی دیتا ہے وہ شاعر کی اپنی ذات کے آہنگ کو ظاہر کرتا ہے جس میں دوسروں کے لئے اجنبیت تو ہو سکتی ہے مگر اس کے باوجود اس سے جس طرح کی حسی، ذہنی اور جذباتی فضا سامنے آتی ہے وہ اپنے سحر میں گرفتار کرتی ہے اور ساتھ ہی نئے بنائے لسانی ڈھانچے کے اسیر قاری کو ایک قسم کا شاک اور صدمہ بھی پہنچاتی ہے۔ یہ تو ہے رادار میں شامل بعض نظموں کا ایک ایسا پہلو جسے اچھی اور تازہ کار شاعری کا ایک عنصر بھی کہہ سکتے ہیں مگر اچھی شاعری کے لئے ظاہر ہے کہ یہی سب کچھ نہیں ہوتا۔ اس سلسلے میں شاید یہ کہنا غلط نہ ہو کہ اس نوع کے عناصر کی مدد سے ساقی فاروقی اپنی زیادہ تر نظموں میں التباس کی وہ دنیا آباد کرتے ہیں جو ہمیں حقیقی دکھائی دیتی ہے۔ حقیقت کا یہی التباس ہمیں ساقی کے نجی اور ذاتی قسم کے شعری تجربے میں کسی نہ کسی سطح پر اپنی شرکت کا احساس دلاتا ہے۔

اپنی نظموں میں ساقی فاروقی کبھی مختلف حواس کے ادراکات کو خلط ملط کر کے، کبھی احساس و تخیل کو ہم آہنگ کر کے اور کبھی لفظوں کے دروبست میں جذبہ و احساس کی مخصوص اور منفرد لہر جاری کر کے دوسرے شعراء سے الگ ہونے کی کوشش کرتے ہیں۔ ان کے علاوہ ساقی کے یہاں جو تنوع ہے جو بے باکی اور جو شدت احساس ہے اس پر بہت سے لوگ اظہار خیال کر چکے ہیں۔ اسی لئے اس کی تکرار غیر ضروری معلوم ہوتی ہے۔

پچھلے چند برسوں میں ساقی فاروقی نے جانوروں پر کئی اچھی نظمیں کہی ہیں۔ ایک سوّر سے خرگوش کی سرگزشت، خالی بورے میں زخمی بلا اور شیر امداد علی کا مینڈک، اسی سلسلے کی نظمیں ہیں۔ اس قسم کی نظمیں آج اردو میں دوسرے شعراء نہیں کہتے البتہ مغرب میں جلد ج آرول اور ٹیڈ ھیوز کو اس نوع کی نظمیں کی وجہ سے بڑی شہرت ملی تھی۔ لیکن ساقی فاروقی کی یہ نظمیں نہ صرف جانوروں کو بلکہ ہر ذی روح کو جس میں نباتات بھی شامل ہیں،

دپام کے پیڑ سے گفتگو) کائنات کے نظام میں شاعر کا رفیقِ کار بنا کر پیش کرتی ہیں۔ ان میں نہ تو محض انسان سے کم تر درجے کی مخلوق سمجھ کر ترحم کا اظہار ملتا ہے اور نہ ہی نظیر اکبر آبادی کی بعض نظموں کی طرح جذباتی لاتعلقی ملتی ہے ـــــــ اس نوع کی نظموں کی ایک اور خصوصیت بھی ہے اور جو انہیں ساقی کی دوسری نظموں سے الگ کرتی ہے، وہ خصوصیت ہے ان کا بیانیہ ـــــــ یہ نظمیں مکمل ہو کر ایک استعارہ تو ضرور بنتی ہیں مگر پڑھنے کے دوران خاصی اکہری معلوم ہوتی ہیں۔ "رادار" میں زبان، اسلوب اور تکنیک کا تنوع اس پسِ منظر میں 'پیاس کا صحرا' سے زیادہ نمایاں ہو کر سامنے آتا ہے۔ 'ساحل کی شام' میں جزوی پیکروں سے پوری تصویر بنائی گئی ہے، 'محاصرہ' میں خوف و ہراس، موت اور حبسِ ذات کی دہشت انگیزی ہے، 'پام کے پیڑ سے گفتگو' میں فطرت سے رابطہ اور فطری مظاہر کو ہم عصر صورتِ حال سے ہم آہنگ کرنے کی کوشش ملتی ہے، 'امانت' میں بچپن کی کوئی نفسیاتی اُلجھن ساری زندگی انسان کا تعاقب کرتی نظر آتی ہے اور 'شاہ صاحب اینڈ سنز' میں مغرب کے نئے معاشرے میں کمزوروں اور بے کسوں کی کسمپرسی یا پھر تنہائی یا ترسیل اور رفاقت کی جستجو کو موضوعِ گفتگو بنایا گیا ہے ـــــــ یہ سب کچھ تجربہ اور اظہار کا تنوع نہیں تو اور کیا ہے۔

'رادار' میں 'پیاس کا صحرا' کے مقابلے میں کم اور نسبتاً کمزور غزلیں شامل ہیں۔ لیکن ان میں سے کچھ ایسے شعر آپ کبھی سنیں جو بہر حال ساقی کا اپنا مخصوص رنگ لئے ہوئے ہیں اور عمدہ ہیں۔

نظریں جلا کے دیکھ مناظر کی آگ میں
اسرارِ کائنات سے پردہ نہ کر ابھی
دنیا پہ اپنے علم کی پرچھائیاں نہ ڈال
اے روشنی فروش اندھیرا نہ کر ابھی

---

میرے اندر اُسے کھونے کی تمنا کیوں ہے
جس کے ملنے سے مری ذات کو اظہار ملے

---

ذیلی عنوان ہے اُس سے اس دعوے کا ثبوت فراہم ہوتا ہے۔ اس ناول میں ایک وافر خودکاری ہے۔ توانائی کا ایسا حیرت انگیز اخراج جو محبت کی اثر پذیری کی قوت سے نمو حاصل کرتا ہے۔ جیسے جیسے ناول آگے بڑھتا ہے اس قوت میں اضافہ ہوتا جاتا ہے۔

یہ ناول محبت کرنے والے ایک نوجوان جوڑے کی یا زیادہ اجمال سے کہا جائے تو صرف ایک ایسے نوجوان کی کہانی ہے جو دنیا کی کمینگی اور پیچیدگی کو تن تنہا جھیل رہا ہے۔ ماں باپ عزیز رشتہ دار کوئی نہیں۔ وہ ہمیں بالکل تنہا ایک چھوڑے گئے شخص کی طرح اپنے گھر سے بہت دور ایک انجان مقام پر اپنے طور پر زندگی گذارتے ہوئے نظر آتا ہے۔ اس اکیلے پن میں اس کے تجربات اور اس کی جدوجہد سے لگتا ہے کہ وہ اپنے آپ کو کسی بے انتہا اہم سچائی کا سبق پڑھانے کا تہیہ کئے ہوئے ہے۔ وہ اپنے تجربات میں کامیابیوں اور ناکامیوں کے پے در پے سلسلوں سے گذرتا ہے۔ یہاں تک کہ جسمانی طور پر معذور ہو کر رہ جاتا ہے اور اس کا دماغ معطل ہو جاتا ہے۔ اس حالت کو پہنچنے کے باوجود بھی اس میں زندہ رہنے کی قوت باقی ہے اور ایسا لگتا ہے کہ وہ اپنے بغیر بھی رہ سکتا ہے۔

"باگھ" اسد کریم کی کہانی ہے۔ یہ شخص ایک ان گڑھ نوجوان ہے جوانی کے عروج کے زمانہ میں دمّے جیسی کوئی ایسی بیماری لاحق ہو جاتی ہے کہ ڈاکٹر وغیرہ اس کے علاج سے قاصر ہیں۔ تیرہ برس کی عمر میں اس کے والد کا انتقال ہو جاتا ہے اور وہ اپنے چچا کے ساتھ رہنے لگتا ہے۔ یہ چچا ایک خوشحال کسان ہیں لیکن بنیادی طور پر عزلت گزیں اور تنہائی پسند ہیں۔

رفتہ رفتہ اس نوجوان کی بیماری شدت اختیار کرتی ہے اور اس کی زندگی ویران اور بے کیف ہو جاتی ہے۔ اسے پیراکی کی عادت ترک کرنی پڑتی ہے۔ وہ اپنے والد کے ساتھ شکار کھیلنے جایا کرتا تھا جن کا سلسلہ ان کے انتقال کے بعد ویسے ہی ختم ہو چکا تھا اب وہ کالج جانے سے بھی معذور تھا۔ گھر کے باہر کی تمام مصروفیات اب تمام ہو چکیں تھیں۔ اب وہ تھا اور در و دیوار۔ اس کی پرانی عادت تھی کہ دن میں خواب دیکھتا اور کہانیاں سوچتا تھا۔ اب کہ وہ ایک زبردستی کے اکیلے پن میں قید تھا، اسے کتابوں کی طرف رغبت ہوئی۔ کتابوں کا جادو اس پر یوں چڑھا کہ ان میں اسے مسرت اور رہائی دونوں حاصل ہونے لگیں۔ اس اکیلے پن میں کتابوں کی مدد سے اس نوجوان کو رہائی

اور آزادی کا جو عرفان حاصل ہوا وہ اس کے لئے زندگی بھر کا آزار در خواب بن گیا۔ ناول کے اس حصے کو عبد اللہ حسین نے تنہا تقدیر وں کی اور اپنی تنہائی کے خلاف جدو جہد کی ایک دستاویز بنا دیا ہے۔

اسی دوران اسد کو خبر ملتی ہے کہ کسی دور دراز گاؤں میں ایک حکیم ہے جو اس کا علاج کر سکتا ہے۔ وہ اس کی تلاش میں چل نکلتا ہے، لیکن وہ حکیم اس کو پوری طرح ٹھیک نہیں کر پاتا۔ اسد کو تسکین تو ہوتی ہے لیکن آدھی۔ اس مرحلہ پر اسے محسوس ہوتا ہے کہ آگے اسے ایک خاص سمت میں چلنا ہے کہ اس کے وجود کے معنی اب ایک دھندلی روشنی کے ہالے کی طرح اسے اپنے گرد نظر آنے لگے تھے۔ لیکن یہ روشنی اتنی توانا نہیں تھی کہ اس کے تمام رنگوں کو منور کر دے بلکہ کبھی کبھی چمکتی تھی اور وہ اس نیم تاریکی میں اندھوں کی طرح ٹٹول ٹٹول کر آگے بڑھ رہا تھا۔ عبد اللہ حسین نے اس گاؤں کا نام بھی بڑا معنی خیز رکھا ہے یعنی "گم شدہ"

یہ ناول شروع ہوتا ہے تو ہم اسد کریم کو گم شدہ گاؤں میں پاتے ہیں۔ اس لئے پہلے کے تمام واقعات فلیش بیکس میں بڑی مہارت کے ساتھ پیش گئے ہیں۔ شروع کے حصے میں اسد اور حکیم کی بیٹی یاسمین کی محبت کا واقعہ غالب ہے۔ ان دونوں کا تعلق بہت شدید ہے۔ دونوں بہت حساس ہیں۔ گھنے جنگل میں ایک باد و باراں کی طوفانی رات میں ان دونوں کی ملاقات کا سماں جس طرح عبد اللہ حسین نے باندھا ہے اسے یقیناً اس کی بہترین تحریر کہا جا سکتا ہے۔

اسی رات اسد اور یاسمین کی تقدیریں بدل جاتی ہیں کہ یاسمین کے والد کا قتل ہو جاتا ہے۔ یہ پتہ نہیں چلتا کہ قاتل کون ہے لیکن پولیس اسد کو گرفتار کر لیتی ہے، لیکن ایذائیں دیتی ہے لیکن جب وہ بار بار اپنی بے گناہی کا شور کرتا ہے تو اسے سزا کر دیا جاتا ہے۔ یہ حصہ انتہا درجہ کی حقیقت پسندی پر مبنی ہے لیکن کمزور ذہن حضرات کے لئے نہیں۔

اس کے بعد اسے جاسوسی کے ادارے کے ذریعہ مقبوضہ کشمیر جانے کیلئے کہا جاتا ہے کہ وہاں سے اطلاعات بھیجے۔ سرکاری طور پر وہ جاسوسی کی مہم پر ہوتا ہے لیکن اپنی ذات کی حد تک اس کا مقصد ایک ایسی جڑی بوٹی کا حصول ہے جو اس

علاقہ میں پائی جاتی ہیں اور اس کے ذریعہ اس کا علاج ہو سکتا ہے۔ وہاں پہنچ کر وہ مطلوبہ چیز حاصل کر لیتا ہے اور اپنے ادارے کو اطلاع دیئے بغیر واپس ہو لیتا ہے۔ وہ اس کٹھن سفر سے لوٹ کر آیا ہی ہے اور یاسمین کے ساتھ چند روز گذارے ہیں کہ ایجنسی کے لوگ آکر اسے پکڑ لے جاتے ہیں۔

ناول کے آخری حصے میں ہم دیکھتے ہیں کہ اسد ایک کھلی ہوئی جیپ میں جا رہا ہے۔ وہ نہیں جانتا کہ یہ لوگ اسے کہاں لے جائیں گے۔ اس کی یادوں کا دریا چڑھا ہوا ہے۔ ایک ڈوبتے ہوئے شخص کی طرح اسے ماضی کا ایک ایک نقش یاد آرہا ہے کہ "کیا سب کچھ ختم ہو گیا؟" باگھ ایک کھلا ہوا ناول ہے کہ اس کا آغاز و انجام دونوں آزاد ہیں۔ ختم ہونے کے بعد بھی واقعات ہوتے رہیں گے۔ دریا کی روانی کی طرح۔

ناول کا ایک اہم نکتہ اس کی تنہائی ہے۔ وہ ایک ایسا تنہا شخص ہے جو کم سے کم رشتوں اور رابطوں کے ساتھ جینا سیکھ رہا ہے۔ صرف اپنے دل کی دھڑکن کے ہمراہ وہ بے پناہیوں کے پیچھے گذرا جا رہا ہے۔ اس کے علاوہ ناول میں شکاری اور شکار شدہ کا سنڈروم بھی موجود ہے۔ اس کی اذیتیں اور یاسمین کے ساتھ اس کی شدید جذباتی وابستگی اسے ایک ایسے مقام پر لے آتی ہیں جہاں وہ ایک شکار شدہ کی نگاہ سے چیزوں کو دیکھنے کے قابل ہو جاتا ہے۔ اس کے ذہن کے کسی گوشے میں شکاری کی پری ٹونیچرل امیج لرزتی رہتی ہے۔ ہاتھوں میں بندوق لئے ہوئے۔ لیکن شکار کئے جانے اور مار دیئے جانے کے اپنے تجربہ کے سبب بالآخر اس کا اتحاد شکار شدہ کے ساتھ ہی قائم ہوتا ہے اور اسی میں اس کی نجات ہے۔

محبت کا مرکز صرف یاسمین نہیں بلکہ کئی چیزیں ہیں۔ یہ باگھ ہے، سچائی، انصاف یا نجات ہے یا اپنے وجود کی تکمیل کا وہ خواب، جسے اس نے ایک بار دیکھا تھا اور جو اس سے کھو گیا۔ وہ بار بار اس کو یاد کرتا ہے کہ شاید ایک بار پھر اس حالت کو پہنچ جائے۔ محبت کے یہ تمام مراکز ایک دوسرے کو چھائے رہتے ہیں۔ تمام سلسلے کتاب میں ایک مرکزی دھارے کی طرح رواں دواں رہتے ہیں۔

لیکن وہ باگھ کیا ہے جس سے یہ ناول منسوب ہے؟ یہ باگھ کہیں نظر

نہیں آتا لیکن وہ گم شدگاؤں کے اطراف میں خدا جانے کہاں سے آجاتا ہے اور
اس کی دہاڑیں سنائی پڑتی رہتی ہیں۔ یہ باگھ ممکن ہے جنگلوں میں رہتا ہو لیکن یہ
بھی اس کے بچپن کے یادوں کا عکس ہی ہے کہ ایک بار اس کے والد نے کہا تھا
کہ مجھے صرف ایک باگھ مارنے کی آرزو رہ گئی ہے لیکن اسد اس باگھ کو مارنا نہیں
چاہتا۔ اس کے برعکس اس کی خواہش کہ وہ زندہ اور قائم رہے، ایک علامتی سطح پر
اس کی نگاہ میں باگھ اور یاسمین کے چہرے ایک دوسرے میں مدغم ہو جاتے ہیں۔
لیکن باگھ کے حقیقی معنی کیا ہیں؟ یہ متعین کرنا ناممکن ہے لیکن باگھ کا نادیدہ شکوہ
اور جلال اس کتاب کا خوبصورت ترین جز ہے۔

---

## دستاویز : سعادت حسن منٹو

### زاویۂ نگاہ: عتیق الرحمٰن قاسمی

یہ کتاب منٹو کے ان شہرت یافتہ افسانوں اور مضامین کی مکمل روداد ہے جن پر مختلف عدالتوں میں فحاشی کے الزام میں مقدمات چلائے گئے۔ اس میں افسانوں کے متن کے علاوہ استغاثے اور صفائی کے کئی ثقہ ادیبوں اور خود منٹو کے تحریری بیانات شامل ہیں، جن سے ادب کی ماہیت اور اس تک بزرگ گواہان کی رسائی یا نارسائی کا پتہ چلتا ہے۔ اور منٹو کے تخلیقی اور تنقیدی رویئے کے ساتھ ہی اس عدالت کے ردِعمل اور علم و احساس کی برتری کا بھی اندازہ ہوتا ہے جو اخلاق، امن اور قانون کی محافظ ہے۔

یہ کتاب ایک المیہ ہے۔ سخت گیر معاشرے میں رہنے والے ان ادیبوں کا جنہوں نے اپنے عہد کے مروجہ اخلاقی، سماجی اور ادبی رویوں سے انحراف کیا، سزا کے طور پر وہ سماج سے لے کر سرکاری عدالت تک سے نبرد آزما ہوتے رہے۔ اس لئے آج ۸۳ء میں یہ عدالتی کاروائی کتنی مضحکہ خیز معلوم ہوتی ہے۔ منٹو کے عہد کی عدالت اور گواہان اپنے سماجی اور ذہنی تحفظات کے ساتھ معاشرے کے بارے میں بے چارے کتنے فکرمند رہتے تھے۔ اسی لئے شاید شیروانی کے بٹن اسٹیل کے اور ازاربند کچے دھاگے کے ہوا کرتے تھے۔ ان کے یہاں زندگی اور اس کا اظہار دو الگ اور متضاد چیزیں تھیں۔ ایسے ہی ادبی محافظوں سے منٹو کا بھی واسطہ پڑا اور پھر وہ ادب اور فحاشی کے بسیط اور نازک فرق کو سمجھانے کے لئے کتنا رسوا اور عدالتوں میں ذلیل ہوا۔

اس ادبی صحیفے سے پہلے اور بعد میں بھی "ادب" ایک مبہم سا لفظ تھا، ہے اور شاید آئندہ بھی اس کی وضاحت، تعبیر اور حدود اربعہ کا تعین ہندوستانی سماج میں ممکن نہیں ہمارا ادبی دسترخوان اتنا وسیع ہے کہ اس میں "تبلیغی نصاب" سے لے کر "وہی وہانوی" کے عریاں

نادلوں تک کی گنجائش نکل آتی ہے۔ منٹو بھی حقیقت نگاری کے اعتراف کے باوجود یہ تسلیم کرتے ہیں۔

"ادب زیور ہے، اور جس طرح خوبصورت زیور، خالص سونا نہیں ہوتے، اسی طرح خوبصورت ادب پارے بھی خالص حقیقت نہیں ہوتے، ان کو سونے کی طرح پتھروں پر گھس گھس کر پرکھنا بہت بڑی بے ذوقی ہے۔"

زیور اور خالص سونے میں فاصلے کی برقراری ہی منٹو کا فن ہے، اس نے اس فرق اور نزاکت کا ہمیشہ خیال رکھا، اگرچہ معتوب رہا، اور بھینس کے آگے بین بجانے کی پاداش میں انصاف گاہوں میں اپنے ادب اور کوششوں کا حشر بھی دیکھتا رہا۔ پھر بھی جنسی طور سے صحت مند لوگوں کیلئے لکھتا رہا، اور مذکورہ حس (بیماری) کے پرانے عادی مریض، اپنی اعصابی کمزوریوں کی ستر پوشی کے لئے عدالتوں میں منٹو کے خلاف گواہی دیتے اور جج انصاف کی ترازوں میں ادب اور منٹو کو تولتے رہے جو ضرورت پڑنے پر ڈنڈی بھی مار دیتے تھے اور گواہان جب عدالت سے فرصت ملتی تو کم خروج بالانشیں سمجھ کر ایک گلاس تازے پانی کے ساتھ تنہائی میں بیٹھ کر منٹو کے افسانے سونگھ لیا کرتے تھے۔

اپنے افسانوں کے سلسلے میں صفائی دیتے وقت منٹو نے تکرار کے ساتھ یہ کہا ہے کہ فحش نگاری کا سیدھا تعلق پیش کش سے ہے۔ ورنہ گھر میں کرسی اور ہانڈی بھی فحش ہو سکتی ہے۔ اس کے الفاظ ہیں۔

"عورت اور مرد کا رشتہ فحش نہیں ہے لیکن چوراسی آسنوں یا جوڑ دار خفیہ تصویروں میں تبدیل کر دیا جائے اور لوگوں کو ترغیب دی جائے کہ وہ تخلیئے میں اس رشتے کو غلط زاویے سے دیکھیں تو میں اس فعل کو صرف فحش ہی نہیں بلکہ نہایت گھناونا، مکروہ اور غیر صحت مند کہوں گا۔"

اس کتاب میں کالی شلوار" "دھواں" اور "بو" ایسے افسانے ہیں جن میں گہری سماجی کثافت اور ایک ایسی مخصوص کیفیت کا اظہار اور ادراک ملتا ہے، جو اکثر و بیشتر صحت مند آدمی پر طاری ہو جاتی ہے، فرشتوں کی سطح پر جینے والے انسان، اس کیفیت یا اس کی لذت سے محروم رہتے ہیں۔ وہ بین السطور میں کسی نفسیاتی احساس اور سماجی کرب کو بھی نہیں دیکھ سکتے۔ وہ بے چارے "کالی شلوار" میں سلطانہ کی طلب صادق کی اہمیت اور اس کی

بے چارگی کا اندازہ کیا لگا سکتے ہیں۔ ان کو ہر جگہ جنس یا اس کا بھوت نظر آتا ہے۔ منٹو کے بجائے ایسے قارئین عظام کے تزکیہ نفس کی ضرورت ہے جنھیں زنا کے جرم میں زانی اور زانیہ کو کوڑے لگتے دیکھ کر بھی تحریک ملتی ہے۔

ان تینوں افسانوں میں منٹو سماج کے زخموں کو کریدنے کا کام اپنے تیز ناخنوں سے کر رہے ہیں۔ طوائف جس کو دانا و بینا سب ہی سہل الحصول ہونے کی وجہ سے "قابل عمل" سمجھتے تھے منٹو نے قابل ذکر سمجھا، اور اپنے تحریری بیانات میں ان کے پیشے کو دوسرے پیشوں پر قیاس کر کے ان کی خود کفالت کو سراہا بھی ہے۔ لیکن اس مخلصانہ کوشش کے باوجود ان تین افسانوں میں مخصوص احساس کی اس شدت کا فقدان ہے جو بعد کے افسانوں "ٹھنڈا گوشت" اور "کھول دو" میں پائی جاتی ہے۔ یہ دو ایسے افسانے ہیں جن سے سخت دل قاری کے ذہن پر بھی شدید ضرب پڑتی ہے اور وہ فسادات کی ہولناکی اور اس میں احساس کی موت با آواز بلند چیختا نہیں بلکہ اپنے گرد و پیش میں گم شدہ شئی کو ٹٹولنے لگتا ہے۔ یہ ایسا شدید احساس ہے جس سے ہمارا ادب خالی تھا۔ فسادات کے موضوع پر بے شمار افسانے اور ناول لکھے گئے جن میں ننگے جلوسوں کی منظر کشی عریاں تصویر پیش کی گئی یا لڑکیوں یا عورتوں کی عصمت دری اور پھر قتل کا سطحی بیان۔ منٹو نے یہ عام تماشا نہیں کیا، اس نے ہماری سوچ پر حملہ کیا ہے، احساس کو لوٹا اور شعور کا ماتم کیا ہے۔ وہ جسموں سے گذر کر نفسیات تک پہنچا ہے۔ جہاں سے کر سب بیمار اور گم شدہ نظر آتے ہیں۔ "ٹھنڈا گوشت" کا ایشر سنگھ ہو یا "کھول دو" کی جوان لڑکی ہو یا اس کا بوڑھا باپ، سب اپنا احساس کھو چکے تھے، صرف ڈاکٹر کا احساس باقی تھا" کیونکہ ازار بند کی طرف لڑکی کا ہاتھ بڑھتے دیکھ کر اسے پسینہ آگیا تھا۔

"ٹھنڈا گوشت" پر مقدمہ چلا اور سب سے زیادہ لے دے اسی افسانے پر ہوئی جب کہ اس میں نفسیاتی حملے کی وجہ سے کردار "ناکارہ" ہو جاتا ہے۔ منٹو کے اس رویے اور پیش کش کے مہذب طریقے سے کسی قسم کی جنسی تحریک کی بجائے مخالفت ہوتی ہے۔ اور حاجت مند کی جگہ، صحت مند قاری اسے قبول بھی کرتا ہے۔ اور "کھول دو" میں تو مقدمہ استغاثے کے گواہان یا ان کے ہم خیال لوگوں پر چلانا چاہئے تھا جو احساس و شعور کی موت کے سناٹے میں بھی جنس کی تلاش میں سرگرداں ہیں، ایسے لوگ بروز محشر بھی برہنہ لوگوں کو اس خوف سے نہیں دیکھ سکیں گے مبادا ان کے اعضا پر نظر پڑ جائے۔

"کھول دو" ایک ایسا افسانہ ہے جس میں فسادیوں کے ہتھے چڑھی ہوئی لڑکی جنسی عمل کے تکرار یا کثرت کی وجہ سے "کھول دو" کے لفظ کو ازار بند کے ساتھ مخصوص سمجھنے لگتی ہے یہ مظلوم لڑکی، بوقت خاص، خواہش مندوں کے منہ پر تھوکتی، نوچتی گالیاں دیتی، ہاتھ جوڑ کر فریاد کرتی تو ہماری توجہ قطعاً نہیں کھینچتی، ایسا تو ہوتا ہے، یا کم از کم ایسا کرنے کی ایکٹنگ کی جاتی ہے۔ منٹو کے فن کی انفرادیت ہی یہ ہے کہ وہ لڑکی ایسے وقت میں روایتی قسم کا احتجاج نہیں کرتی، بلکہ "کھول دو" کا لفظ سن کر ازار بند کی طرف ہاتھ بڑھا دیتی ہے۔ اور باپ خوش ہے کہ اس کی بیٹی زندہ ہے۔ پیش کش کے اس نرالے اور مقدس طریقے کے باوجود ہمارے بزرگ نوجوانوں سے خوف زدہ ہیں کہ وہ ایسے مخرب اخلاق افسانے پڑھ کر خراب ہو جائیں گے۔ یہ وہ معصوم لوگ ہیں جو چاول پر قل ہو اللہ لکھتے ہیں اور نگاہ دانہ گندم پر رہتی ہے۔ ان کو مسجد میں لوگوں کو نماز پڑھتا دیکھ کر بھی جنسی تحریک ہوتی ہے۔

ان افسانوں کے تجزیے منٹو نے بھی اپنے تحریری بیانات میں کئے ہیں، اور یہ بتایا ہے کہ فحش نگاری کیا ہے، جب کہ استغاثے کے گواہان فحش الفاظ کی نشاندہی بھی نہیں کر سکے، صرف احتیاط اور مجموعی تاثر کی بات کرتے ہیں۔ منٹو نے اس ضمن میں کئی مثنویوں سے نظیریں پیش کی ہیں، جو بڑی واضح ہیں، یہ مثنویاں بزرگ اور صوفی شاعر میر درد اور حکیم مومن خاں مومن کی ہیں، جعفر زٹلی کی نہیں، نہ ہی قائم چاندپوری کی وہ مثنویاں ہیں جو انڈیا آفس لائبریری کے نسخے میں محفوظ ہیں۔ منٹو نے درد اور مومن کی ان خطرناک مثنویوں میں عمل تنہائی والے غیر ضروری حصے پر اعتراض کیا ہے۔ جس کو ہم اور ہمارے بزرگ سب پڑھتے ہیں، اور احترام کرتے ہیں منٹو نے اپنے مضمون "سفید جھوٹ" میں "دماغی جلق" کا نام دے کر ان کو جنسی ترغیب کا مرتکب بھی بتایا ہے۔

اس کتاب کے مشمولات سے منٹو کی بے پناہ تخلیقی صلاحیت کے علاوہ تنقیدی بصیرت کا بھی اندازہ ہوتا ہے، اور تخلیق و تنقید کے ناگزیر رشتہ کا بھی پتہ چلتا ہے۔ ان مضامین میں اگرچہ منٹو نے اپنی مدافعت کی ہے، جس کی وجہ سے وہ کسی قدر موضوعی ہو گئے، تاہم تنقیدی بصیرت اور اس کا گہرا شعور ملتا ہے، اور قاری اس سے واقف ہو جاتا ہے، کہ منٹو ادب کو کیا سمجھتے تھے اور تنقید کی اہمیت یا اس کی شکل ان کے یہاں کیا تھی، وہ بلا وجہ ادب کو خود پر اور تنقید کو دوسروں پر مسلط نہیں کرتے۔ یہ تنقید ان کی اس وقت کی ہے جب

ترقی پسند اور جدید ادب ہم معنی تھے، منٹو بھی "افادی ادب" کی وکالت کرتے ہیں، اور نعرے بازی سے اجتناب بھی۔

"جب تک انسان اور خاص طور سے سعادت حسن منٹو میں کمزوریاں موجود ہیں، وہ خوردبین سے دیکھ دیکھ کر باہر نکالتا رہے گا، اور دوسروں کو دکھاتا رہے گا۔"

میں ہنگامہ پسند نہیں میں لوگوں کے خیالات و جذبات میں ہیجان پیدا کرنا نہیں چاہتا۔ میں تہذیب و تمدن کی اور سوسائٹی کی چولی کیا اتاروں گا، جو ہے ہی ننگی۔ میں اسے کپڑے پہنانے کی کوشش بھی نہیں کرتا، اس لئے کہ یہ میرا کام نہیں درزیوں کا ہے۔ لوگ مجھے سیاہ قلم کہتے ہیں، لیکن میں تختہ سیاہ پر کالی چاک سے نہیں لکھتا، سفید چاک استعمال کرتا ہوں، تختہ سیاہ کی سیاہی اور بھی نمایاں ہو جائے، یہ میرا خاص انداز خاص طرز ہے جسے فحش نگاری، ترقی پسندی اور خدا معلوم کیا کیا کچھ کہا جاتا ہے۔" منٹو کی یہ تمام تحریریں جو بکھری ہوئی شکل میں مل جاتی تھیں، بلراج مین را نے ان نوادرات کو بڑے سلیقے، فنی وقار اور طباعت کے اعلیٰ معیار کے ساتھ "دستاویز" کے نام سے شعور پبلیکیشنز سے شائع کیا ہے۔

**شعور پبلی کیشنز۔ دہلی**

## موصولہ کتب

| | |
|---|---|
| **پاکستانی ادب** (۴ جلدوں میں)<br>ترتیب: رشید امجد، فاروق علی۔ | **تعلیم کی نظریاتی اساس**<br>ترتیب: رشید امجد، فاروق علی |
| **کلیات شہزادہ سلیمان شکوہ**<br>ڈاکٹر شاہ عبدالسلام | **حصارِ شب** (شعری مجموعہ)<br>اظہار سلیم |
| **کھلی جو آنکھ** (افسانے)<br>شفیع جاوید | **ایلاف** (شاعری)<br>رؤف خیر |
| **سات سمندر** (شعری مجموعہ)<br>بدیع الزماں خاور | **قید شکن** (آزاد غزلوں کا انتخاب)<br>علیم صبا نویدی |

معیار اور حسن

●

پچاس بنگالی نظموں کے سنگ
کلکتہ کی ایک تخلیقی اوڈیسی

# شہرِ خوں آشام

○

شمیم حنفی

○

تزئین : صادق

○

قیمت : چالیس روپے

●

پیش کش

شعور پبلی کیشنز

ڈی ۔ ۱۴ ، کیلاش کالونی

نئی دلّی ۔ 110048